



العدد ٨٠ - يوليو ٢٠٠٠م

مرايا ومسافات

قمم عالمية وأصداء عربية

د. نذير العظمة

كتاب الرياض

يصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية

رئيس التحرير	مدير التحرير
	سعد الحميدين



كتاب الرياض



مرايا ومسافات

قمم عالمية
وأصداء عربية

د. نذير العظمة

ⓒ مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢١هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

العظمة، نذير

مرايا ومسافات .ـ الرياض

٢٠٨ص، ١٤,٥ × ٢١,٥ سم. ـ (كتاب الرياض؛ ٨٠)

ردمك: ٦ـ ٨٥ ـ ٧٨٠ ـ ٩٩٦٠

ردمد: ١٩٥x ـ ١٣١٩

١ ـ الأدب العربي ـ مقالات ومحاضرات ٢ ـ المقالات العربية

أ ـ العنوان ب ـ السلسلة

ديوي ٨١٤ ٢١/٠٦٤٧

رقم الإيداع: ٢١/٠٦٤٧

ردمك : ٦ـ ٨٥ ـ ٧٨٠ ـ ٩٩٦٠

ردمد: ١٩٥x ـ ١٣١٩



كتاب الرياض

يصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية

رئيس التحرير تركي عبدالله السديري

مدير التحرير سعد الحميدين

افلاطون والشعر

في محاورة ايون يجسد لنا افلاطون في حوار شيق نزاع الشعر والفلسفة، فيرى ان وظيفة الشعر، ان هي الا وظيفة ثانوية واذا اخذنا في اعتبارنا الأولويات فان الحكمة (أي الفلسفة) أكثر ضرورة من الشعر في بناء المدينة الفاضلة.

ولا يكتفي افلاطون بالدور الاجتماعي والسياسي والفكري في زحم الشعر ودفعه الى مكانة أدنى من الفلسفة بل يطرح المسألة من وجهة نظر فلسفية أولا ثم يأتي الى دور الشعر على المستويات المختلفة.

لكنه حين يطرح وجهة النظر الفلسفية هذه لا يتكلم عن الشعر مباشرة بل يستبدله بالرسم ويسحب ما يستنتجه عن فن الرسم ودوره على الشعر.

فالفلسفة تعبر عن عالم المثل مباشرة بينما يعبر الشعر لا عن المثل بل انه بمثابة الظل لهذه الصورة فهو بعيد عن الحقيقة كل البعد بينما الفلسفة ملاصقة لها.

ومعلوم ان الفكر الافلاطوني يتصور ان العالم صورة، وحقيقة

هذه الصورة موجودة في عالم المثل فالمبدع البارئ حين يصور الوجود في زعمه لا يصور هيئته وشكله بل حقيقته وجوهره ورغم تعدد الصور الا ان حقيقتها واحدة وجوهرها فرد.

فالرسام حين يرسم لنا وردة أو زهرة انما يعبر باللون لا عن الحقيقة بل عن صورة هذه الحقيقة وهو حين يحاكي الطبيعة لا يستلهم جوهرها بل صورها فاذا كانت الصورة تحاكي الحقيقة فالرسم لا يحاكي الحقيقة - التي تحاكيها الفلسفة - بل الصورة وهكذا فان فن الرسم وبالتالي فن الشعر والفنون الأخرى قائمة على محاكاة المحاكاة، لأن الصورة انما هي محاكاة لجوهر الحقيقة ويأتي الرسام ليعبر لنا باللون عن صورة الحقيقة لا الحقيقة نفسها.

الفن، اذن في الرؤيا الافلاطونية، هو محاكاة للطبيعة لا في جوهرها بل في صورها، ولذا يأتي في مرتبة ادنى من الفلسفة لانها لا تحاكي الصور بل تعبر عن المثل أي جوهر الموجود مباشرة.

فافلاطون يتحيز للفلسفة لأنها اقرب الى الحقيقة ويضع الشعر في مرتبة ادنى لأنه يعبر عن الصورة فهو كالرسم بعيد عن الصدق لا مرحلة واحدة بل مرحلتان اثنتان فكيف اذن يمكن للمرء ان يترك الحقيقة ويؤمن بصورة الصورة.

وتنعكس هذه الخلفية الفلسفية على قيمة الأنواع الشعرية من وجهة النظر الافلاطونية فيأتي في رأس السلم الشعر الغنائي لا الملحمي او المسرحي لأنه يغني مزايا الحكماء وفضائلهم التي تقود الجمهورية الى مرفأ التوازن والأمان والسلامة.

أما الأنواع الأخرى فليست مفيدة فائدة النوع الغنائي انها تجلب الضرر وتسبب الخلل للتوازن الذي تؤسسه الحكمة في المدنية عندما

تستثير المشاعر والأهواء وتستلهم العاطفة لا العقل .

ولذا فإن افلاطون يطرد الشعراء من جمهوريته ، ويلقي بهم على أسوار المدينة أو خارجها ما لم يوقفوا مواهبهم على ابراز دور الحكمة في قيادة المدينة ومزاياها النبيلة في قيادة المدنية ومزاياها النبيلة . والذين يعتذرون لافلاطون بأنه لم يتخذ موقفا معاديا من الشعر بل من بعض انواعه يغضون الطرف عن تقييمه الفلسفي الذي يضع الفنون كلها في ظل الظل بالنسبة للفلسفة ودورها في المعرفة والقيادة على حد سواء . فهو لم ير إلهام الشعراء ووحيهم في اطاره المناسب . واعتبره غيابا للعقل واستسلاما للنزوة والشهوة والعاطفة التي لها فعل المغناطيس فلا تجذب الشعراء فحسب بل من يدور في فلكهم ايضا ، كالمغناطيس الذي يعطي شيئا من جاذبيته للحديد الذي يلتصق به .

وغني عن البيان ان فلسفة افلاطون هي فلسفة مثالية رؤوية . الرؤيا عنده هي الاساس والحلم بالمدينة الفاضلة كالتصور والحدس كلها أدوات اثيرة عنده .

وهذه كلها أسلحة الشاعر ووسائله فكيف يمكنها اذن ان تكون غيابا للعقل عنده وحضورا له عند الفيلسوف؟! .

أليس من الأجدر القول ان الشاعر والفيلسوف كليهما يزودان الانسانية بالمعرفة وان اختلفت السبل؟! .

وهذه هي الافلاطونية الحديثة التي اتخذت من التصور الافلاطوني للكون والانسان والحياة والموت اساس تصوراتها الفلسفية التي سكبتها سكبا شعريا . فلا غرو اذن ان كثيرا من الشعراء في الغرب مثل رالف والدو امرسون الأمريكي صاحب مذهب التسامي ووليم بليك الانجليزي ، وجبران خليل جبران يتواشجون من حيث انظمتهم

الفكرية وخلفياتهم العقدية مع الافلاطونية الحديثة.

ان العداوة بين الفلسفة والشعر يجب الا تطلق على عواهنها بل يجب ان تقيد بالعداء الافلاطوني لقيمة الشعر المعرفية بالمقارنة مع الفلسفة ويجب علينا الا نعمم هذا العداء حتى يشمل الفلاسفة جميعا لأن كثيرا منهم قد انصف الشعراء وفي طليعتهم ارسطو طاليس في كتاب «الشعر».

لكن هذا العداء الذي عبر عنه افلاطون تجاه الشعر خاصة والفنون بشكل عام من حيث سلم القيمة بينه وبين الفلسفة توارثته كثير من الايديولوجيات الحديثة او عبرت عن مثله. وهي بمجملها اساءت الظن في قدرة الشعر المعرفية وألقت الريبة على امكان تفرده واستقلاله لذلك حاولت ان تربطه بهذا النظام الفكري او ذاك لأنه أي الشعر في نظرها لا يستطيع القيام بذاته.

وهي بهذا تركز النظر على الغاية من الشعر، والوظيفة التي يمكن ان يؤديها للانسان والمجتمع او انظمته ومدنه ودوله. فاذا غنى بطولة النبلاء ومزاياهم القيادية فهو فن نافع. وان اتخذ وسيلة لمعرفة الانسان والذات فهو أداة تخريب وسلاح خطر يتوجب الحذر منه والنظر اليه بعين الريبة، ان لم يرتأ حجره أو نفيه خارج المدينة.

والمدافعون عن الشعر والمنافحون عنه خلال العصور كخصومه الألداء وأعدائه لم تعوزهم الفصاحة والبلاغة في التعبير عن مواقفهم وهو لايزال كالعلم من أنشطة الانسان المميزة ترجمه على الحدين حين يبوح بالحقيقة أو يزورها.

والشعر سلطة لكنها سلطة قديمة تلهث بالزخرف والوشم على الجلد زمنا لأنها أوجست خيفة من نبض القلب ونداء الحق. حين

توظف الشعر، وما أكره هذه الكلمة في مثل هذا السياق، نمنحه راتبا. ونطلب منه بيانات شهرية وموسمية مزورة وندفعه الى اتخاذ لغة كاذبة لا تدري معها هل الكلمة تدل على المعنى ام المعنى يختبئ في زاوية من زواياه الكثيرة وكما للطبيب ضمير مهني لا يخونه الا اذا خان نفسه فكذلك للشاعر..

والشاعر بالدرجة الأولى مسؤول امام ضميره الانسان امام قلبه وأية سلطة تأتي من خارجهما هي سلطة فوقية غالبا ما تكون قمعية ترمي الى تشليح الشعر استقلاله وتميزه لتربطه بهذه الايديولوجيا او تلك سلاحا يخشى حده ويبتغي ضمانه والشاعر الحق هو الذي لا يخشى في الحق لومة لائم.. انه صاعقة او بشارة تنبع من الانسان وظروفه او شروطه الوجودية.

فلا ينفع ان نطلب من الشعراء ان يرتهنوا ضمائرهم فهي البوصلة التي تحرك سفنهم في موج الحياة المتلاطم.

ولا ينفع ان تقدم لهم قائمة بالمباحثات والممنوعات بل ان نترك لهم الخيار الذي به تتحدد حريتهم كما تتحدد مسؤوليتهم وان نثق بان الانسان اذا أصغى الى ضميره لا ينطق غير الحق.



ارسطو «الشعر»

يصنف ارسطوطاليس في كتاب الشعر أنواع الشعر في أقسام، الشعر الغنائي تلميحا (Lyric) والتعليمي (Didactic) والقصصي (Narrative) صراحة، ويكاد يكون نقده كله منصباً على النوع الأخير، فقد اعتبره أعلى منزلة من النوعين الأولين وأسمى مكانة.

بينما يقدم افلاطون النوع الغنائي لإبرازه وتغنيه بميزات الحكماء الذين يقودون المدينة الفاضلة.

اما الشعر القصصي بنظر افلاطون سواء أكان ملحميا أم قصصيا وخاصة المسرحي الدرامي فإنه يهيج العواطف التي تضر بتوازن الإنسان والمدينة على حد سواء.

ويفرع النقاد المحدثون من الشعر القصصي نوعين آخرين هما الشعر الملحمي (Epic) أو الشعر المسرحي (Dramatic) وبهذا يصبح لدينا خمسة أنواع أدبية عامة متميزة ويشترط ارسطو لنجاح العمل الدرامي في المسرح ثلاثة شروط ما تزال باقية إلى يومنا هذا ومعمول بها مع شيء من التعديل وهي ما يعرف بوحدات ارسطو في العمل الدرامي

ألا وهي :

أ ـ وحدة الموضوع .

ب ـ وحدة الزمان .

ت ـ وحدة المكان .

وهي تنسحب أيضا لا على المسرحية فحسب بل على الملحمة والقصة إذا توخى المبدع نجاح إبداعه وعمله .

ويتخذ النقاد المحدثون موقفا متشدداً من الشرط الأول فيرون أنه لابد من توفره في العمل المسرحي وانه لا محيد عنه اذا توخى الأديب وحدة التأثير في العمل الفني وعلى هذا فإن وحدة التأثير ترتبط ارتباطاً مباشرا بوحدة الموضوع .

أما الشرطان الآخران أي وحدة المكان ووحدة الزمان فيمكن للموضوع الواحد أن يحدث في جيلين مختلفين فالوحدة الزمنية في مثل هذا الوضع تظل محتفظة بتوترها وشدة تأثيرها ، اما ان يحدث الموضوع في عصرين مختلفين فقد يؤدي ذلك إلى ارتخاء الحبكة وبالتالي إلى فشل العمل الفني .

ويبدو النقاد أكثر تساهلا فيما يختص بوحدة المكان فإن يحدث موضوع واحد ما في زمن واحد ومكانين مختلفين أو أكثر فإن هذا لا يعرض العمل الفني إلى الارتخاء والتبعثر وبالتالي إلى فقدان التأثير المتوخى من بنيته وتركيبه .

ولا يكتفي ارسطو بشروطه التي يرى انها ضرورية لبنية العمل الداخلية بل يفترض في تركيبه ان يتدرج من العرض الى الحبكة منها إلى التأزم والانفراج فالحل .

والكتاب في عصرنا هذا كثيرا ما يبدأون بالتأزم ويتدرجون الى الأقسام الأخرى حسبما تتلاءم مع موضوعاتهم ومعالجاتهم خاصة كتاب السينما والإذاعة والتلفزيون.

ويعتقد ارسطو ان قانون الذروة أو الحبكة ضروري ايضا لا لبنية العمل الفني في المسرحية بل في القصة والملحمة شأنه شأن الوحدات الثلاث وان التدرج من العرض الى الحبكة فالتأزم ثم الانفراج أمر لا غنى عنه للحفاظ على وحدة التأثير.

ويتألف تركيب العمل الفني من فصول تنقسم إلى مشاهد اختلفت على مر العصور باختلاف الأمم والآداب فهناك اعمال مسرحية من خمسة فصول أو ثلاث فصول أو اثنين أو واحد.

ولينجح العمل الفني ايضا لابد للكاتب أو الشاعر من ان يسيطر على امور ضرورية لفنه ضرورة الوحدات المذكورة وقانون الذروة.

فلابد من التوفر على قدرة تصوير الشخصيات ورسم ملامحها النفسية من خلال الحركات التي تقوم بها والاعمال التي تعملها ولابد ايضاً من السيطرة على اللغة وقوة الاسلوب فبدون الأداء والتعبير لا يمكن ان يتم عمل فني ناجح.

وكان هوميروس في نظر ارسطو من ابرز شعراء الملاحم في «الالياذة» و«الأوديسة» كما كان سوفوكليس عنده شاعر التراجيديا اليونانية الأول الذي استأثر بقسط كبير من اهتمام رجال المسرح وابرع شعرائه واعتبر «أوديب» المأساة النموذجية في العمل الدرامي.

وتتدرج الاعمال المسرحية تحت شكلين اساسيين تفرع منهما كل انواع التأليف المسرحي في عصر النهضة الأوروبية هذان النوعان هما :

المأساة وهي ما تنتهي بنهاية محزنة كأوديب لسوفوكليس وهاملت لشكسبير و«كليوباترا» لأمير الشعراء أحمد شوقي.

والملهاة: وهي ما تنتهي بنهاية حسنة أو مفرحة «كالضفادع» لاريستوفان، أما فيما يختص بدور الشعر ووظيفته فقد هاجم افلاطون الشعر والشعراء في جمهوريته واعتبر دورهم دورا سلبيا، انهم يهيجون العواطف ويثيرونها بينما يقوم الفيلسوف والحكيم بضبط النفس وتصريف افعالها تحت سيطرة العقل والمنظم فالعقل وحده هو الأداة التي تسعى إلى انسجام القوى الانسانية وصحتها فلذلك يرئس افلاطون الفلاسفة والحكماء في جمهوريته ويدعو الى نفي الشعراء ورميهم خارج اسوار الجمهورية إلا الذين يستمعون منهم إلى صوت العقل ويساهمون في تثبيت توازن المدينة فيغنون فضائل العقل وضبطه وسيطرته. وهذا الموقف الذي يقفه افلاطون من الشعراء والشعر تكرر في كثير من الانظمة والعقائد الكلية حديثة وقديمة.

وخلافا لافلاطون وربما في الرد عليه يرى ارسطو طاليس في الفن الشعري عامة والتراجيدي خاصة مطهرا للنفس الانسانية من العواطف المشوبة والمضغوطة والمحتقنة، فالضغط والاحتقان العاطفي يسببان انكماشا في النفس وقلقا في التفكير فتقوم التراجيديا بدورها الايجابي بتطهير المشاهد من توتره وقلقه، فهي تثير عواطف الخوف والشفقة الزائدة وتجعلها أكثر نفاذا وحرية وقدرة على الحركة، فالتراجيديا اذن بشكل خاص والشعر بشكل عام لا تخرب توازن القوى في الانسان والمدينة بل تستعيده عبر وظيفة التطهير (Katharsis).

فللتراجيديا اذن وظيفة ايجابية مهمة في إعادة التوازن للقوى الانسانية ما بين عاقلة وشاعرة وفاعلة وانسجامها ككل لا يتجزأ.

وهكذا فإن دفاع ارسطو عن الشعر والشعراء ردت اعتباراً للشعراء التراجيديين وغيرهم الذين رماهم افلاطون خارج اسوار جمهوريته الفاضلة واعتبرَ دورهم دورا سلبيا مخربا .

وهذه الوظيفة التي يحددها ارسطو للفن التراجيدي تعتبر عنها كلمة الـ(Katharsis) باليونانية او نظرية التطهير ولهذه النظرية ابعاد متعدد منها البعد السيكولوجي الواقعي الذي لم يكن ليتوفر في رؤيا افلاطون المثالية والمتعالية عن الواقع وبهذا فإن ارسطو اقرب الى طبيعة اليونان الواقعية من افلاطون المثالي .

وإذا نظرنا الى كلمة الكاثارسيس أي التطهير في ضوء فقه اللغة اليوناني لوجدنا انها في لغة مدرسة هيبوقريطس تعني ازالة عنصر مؤلم أو مقلق ومن ثم تصفية ما تبقى من العناصر .

ان نظرية التطهير صمدت خلال العصور وهي من أكثر النظريات صحة في تفسير وظيفة الفن ودوره هذا الدور الإيجابي الذي يسدد الطبيعة الإنسانية الى التوازن والانسجام ويقوده الى السلامة والصحة ويصوبها نحو حياة طبيعية . ولهذا فإن هذه النظرية كانت وما تزال معتمدة عند كثير من المدارس النقدية على مر العصور .

ولم يكتف النقاد في عصر النهضة بالمعنى النفسي لنظرية التطهير ولا بالاصل الطبي لمصطلح «الكاثارسيس» بل رأوا فيه بالاضافة الى ذلك دلالة تعليمية .

فإن المشاهد للتراجيديا حين يرى الخير والشر مصورين عبر الشخصيات الخيرة والنبيلة أو الشريرة الخسيسة فإنه يتجنب بالقدوة السيء ويلتزم الخير .

كما ان هؤلاء النقاد طبقوا معنى التطهير لا على المأساة فحسب بل على الملهاة أيضا، فإذ تم استفراغ العواطف المحتقنة من شفقة وخوف بواسطة التراجيديا واستعادة انسجام القوى الإنسانية فإن الضحك في الملهاة يستفرغ الكبت والنقمة ويستعيد التوازن النفسي إياه وهكذا يحمل مصطلح التطهير معاني اضافية لم ترد في كتاب الشعر اصلا.

ولا يتجاهل ارسطو بوظيفة التطهير هذه للفن وظيفته الاساسية وهي الخلق بمحاكاة الطبيعة بقدر ما يشير الى قوة الفن الخلاقة وقدرته على ابتكار الإنسان وابداعه.

ان كلا النظريتين في التطهير والمحاكاة هما من الأفكار التي صمدت لتطاول الزمن، إلا انهما اكتسبا عبر العصور دلالات جديدة واضافات على المعاني الاصلية التي رمى إليها ارسطو في نظريته الشعرية.

ومع اننا اعتمدنا في هذا التركيز النظري على المصادر الانجليزية إلا اننا لا يسعنا إلا ان نشير الى ان كتاب الشعر كان من الكتب المحظوظة من ادب اليونان ونقدهم لأن العرب اهتموا بفلسفة اليونان وعلمهم لا بأدبهم وشعرهم ومع هذا فقد لخص الفارابي كتاب الشعر وترجمه ابن سينا وعلق عليه وكذلك ابن رشد.

هذ في القديم اما في العصر الحديث فقد ترجمه كل من الدكتورين احسان عباس عن الانجليزية وشكري عياد وعبدالرحمن البدوي بالعودة إلى الأصل. وأضاف الدكتور عياد في دراسته مؤثرات الكتاب في النقد عند العرب.

ونحن حين نلقي ضوءا تحليليا على هذا الكتاب لا نهدف ان نطبقه على جسم أدبنا وشعرنا العربيين لاننا ندرك تمام الإدراك ان نقد

الشعر لارسطو فصل على جسم الادب اليوناني فإذا اردنا تقييما لشعرنا نستفيد من خبرات ارسطو ولكننا ننطلق أولا و أخيرا من جسم ادبنا واستقراء مصادره الاصلية وملامحه.

الشعر ونشأة الأنواع

تتجه حركة البحث الحديث الى ربط نشأة العلوم واصول النظر العلمي الى الفلسفة، فالفلسفة اقدم نشأة من العلم ومتفرعاته وهي أم العلوم.

كما تتجه هذه الحركة الى ربط نشأة الفنون بالعقائد فالرسم والنحت والموسيقى والمسرح والرقص والشعر كلها تتصل اتصالا وثيقا في اصولها وفعاليتها بالتعبير عن العاطفة الخفية لدى الانسان للاتصال بالكون ومعجزة تكوينه.

قد يكون ذلك واضحا في صور الفنون الأخرى غير ان في الشعر مع مارجليوث وهو مستشرق عني بمقالة مشهورة بنشأة الشعر العربي واصله لا يشذ عن الاتجاه السائد في حركة البحث الحديث في ربط الفعاليات الفنية بالعواطف الدينية.

كم ان الموسوعة الاسلامية في نسختها الانجليزية تلقي ضوءا على كلمة الشاعر في إطار فقه اللغة فالشاعر تعني اصلا العارف، فسلطة المعرفة هي الاصل في الشعر ثم تطورت مع تطور الشعر الى القيم الفنية والاجتماعية. و«ليت شعري» المأثورة الشهيرة لا تعني غير «ليت علمي».

فنشأة الشعر إذن ونشأة انواعه لا تتصل بفنون الكلمة والقول والفعاليات الفنية بقدر ما تتصل بالنفس الانسانية والفعالية التي تحاول

ان تفسر الجانب الخفي من الكون والإنسان والطبيعة .

ويخيل إليّ ان اقدم انواع الشعر نشأة هو الشعر الغنائي (LYR-IC) كما يصطلح عليه النقد الحديث، أو الوجداني كما يقترح بعض النقاد عندنا. والشعر الوجداني هو الصق بالنفس والوجدان من الفنون الشعرية الأخرى لأن الشاعر لا يغني مشاعره من خلاله فحسب بل يغامر في تصور العالم تصورا جديدا وبناء الكون من خلال الرؤية الشعرية، فالذات الشاعرة لا المفكرة هي المحور والانسان هو المركز والعاطفة هي الشرارة التي تصل هذا الإنسان بالحياة والكون .

في مروياتنا الأدبية عن أول الشعر، يقال ان عربيا سقط عن جمله فكسرت يده. فراح يصيح : «وايداه وايداه» ومن مبدأ التكرار هذا ولد ايقاع الشعر، ومن ألم النفس والجسد ولدت مادته. ثم تعدد وتنوع. ولا نريد ان نماري ان نشأة الفنون تتدرج من البسيط الى المركب. ففي الشعر أو أوزانه مثلا يصح الافتراض ان نشأة البحور البسيطة كالرجز والهزج والرمل والكامل والمتقارب، ثم نصف المركبة كالوافر والخفيف والسريع والمديد قد سبقت البحور المركبة كالطويل والبسيط .

وإذا صح ان أول الأوزان الشعرية ربما كان الرجز لأنه يزن صيحة الألم التي سببتها سقطة الجمل، ولأن هذ الوزن اقرب الى الكلام اليومي، فهو العتبة التي تتوسط ايقاع النثر العادي وايقاعات الشعر الفنية فإن وزن «وايداه وايداه» ليس من الرجز بل هو من «المحدث» فاعل لا مستفعل أو جوازاتها. ونحن نعرف ان المحدث سمي كذلك لأن الاخفش هو الذي اكتشفه بعد ان ارسى الخليل دعائم علم العروض ببنيته الكلية ولذا سمى المحدث بالمتدارك، ووحدته فاعلن نسقط منها

الألف فتصبح فعلن.

فالشعر الجاهلي كما وصل إلينا لا يحوي قصيدة واحدة على بحر المحدث، حتى يأتي العصر العباسي فتبتكر القصائد على هذا الوزن.

قد يكون هناك وثائق لم تصلنا، لكننا لا نستطيع ان نتبنى موقف المرويات هذا وأغلب الظن ان الشعر كان متصل النشأة عندنا بالغناء والرقص لذا كان هذا الغنى بالبحور ومشتقاتها. ولذا كان الغناء والوجدان هما الصفتين الغالبتين على شعرنا في القديم والحديث، ولم يبق من ذلك كله إلا فن الانشاد والذي هو بين الإلقاء والغناء. الاشتراك بالمصطلحات والتسميات بين الغناء والشعر كما نصادفه في كتاب الأغاني لأبي الفرج الاصبهاني، كما بقي منه ذلك أيضا مرافقة الربابة للشعر الشعبي أو النبطي واجتماع الفنون كلها مرة أخرى في فن الموشح الذي كان يؤدى في جملة ما يؤدى مع رقص السماح وغناء الجوقة.

فالشعر الغنائي اذن هو أول الأنواع نشأة، ثم تدرج الشعراء من التغني بعواطفهم واهتزازات وجدانهم إلى التغني ببطولات الآخرين واعمالهم فنشأ الشعر الملحمي (EPCI) والقصصي (NARRATIVE) وخرج الشاعر من ذاته ووجدانه إلى ذوات الآخرين ووجداناتهم يصورها لنا ويسوقها إلينا في القوالب الملحمية والقصصية انشادا يرافقه الرباب أو الغيتار. واجيال مجهولة من الشعراء هم الذين خلقوا لنا الملاحم فالمدن تمجد ابطالها الذين يصدون عنها الكوارث والأمم تخلع اعجابهم على الشهداء الذين يحمون مصائرها ويكشفون لها أسرار الحياة والموت والمثل العليا الباقية. ثم يأتي شاعر كهوميروس ويجمع

اناشيد البطولة هذه في نسق ملحمي.

ثم جاء الشعر المسرحي فتطور أيضا عن الغناء ومهرجانات الفرح بخصب الطبيعة في اعياد «دونسيوس» فبالاضافة الى الاغنية والجوقة اضيفت المناجاة على نشز عال من الأرض (MONOLOGE) فاستخدم الشعر غناء وتعليقا وأداء جماعيا، فولد المسرح خاصة بعد ان دخل اسخيلوس الحوار فلم يكتف بالمناجاة بل اضاف صوتا آخر وانتقل من الـ (MONOLOGE) إلى الـ الحوار أي الـ (DIALOGE) ثم جاء من بعده سوفوكليس ليدخل الشخص الثالث وليتفنن بالمأساة تفننا خلد اسمه على مدى الدهر والحضارات جميعا.

اما في الحضارات الشرقية في وادي النيل وسوريا وما بين النهرين فقد بقيت مهرجانات الخصب صيغا للمسرح الطقوسي الذي لم يتطور كما تطورت امكانات المسرح اليوناني.

وحين تيسر له ان يخرج إلى لون من المأساة كما في «تعازي الحسين» في القرن السابع عشر الميلادي عطلت النماذج الغازية من المسرح الغربي امكانية التطور المسرحي عند العرب من بنية داخلية واحتلت النماذج اليونانية والغربية ساحة العمل المسرحي.

وما يزال المسرحيون العرب حتى اليوم يبحثون عن الهوية وعن شكل عربي للمسرح بمزاولة الفنون الغربية والخروج منها بعد تمثل وهضم.

ان نشأة الشعر المسرحي اليوناني رافقتها ظروف ودواع لم ترافق الشعر العربي وفي خلال قرن واحد من ٥٠٠ إلى ٤٠٠ قبل الميلاد بزغ أعظم شعراء المسرح في المأساة والملهاة على حد سواء. اسخيلوس

وسوفوكليس ويوروبيدس وارستوفان يؤكد لنا النقاد ان هؤلاء انما كانوا يعيشون على الفتات الذي كان يتساقط من مائدة هوميروس الشاعر الملحمي. وقد تجلى ابداعهم أكثر ما تجلى في بنية الحبكة والفعل الدرامي الذي يعرضونه لنا على الخشبة.

ثم جاء الشعر التعليمي وكان آخر الحلقات وخامس الأنواع الشعرية ربما ارتبطت نشأته بعصور طغت فيها النشاطات العقلية والعلمية واخذ التدوين يحكم سيطرته بانتقال الناس من عصور المشافهة والرواية إلى عصور الكتابة.

هكذا كان الأمر بالنسبة إلينا فنشأ الشعر التعليمي عندنا متأخراً كما عند الآخرين.

إلا ان الشعر رغم انه تفرعت منه أنواع واجناس فهي لا ينفصل الواحد منها عن الآخر.

انها لا تتفق فقط بفعالية التعبير عن النفس الإنسانية بشكل جميل، بل انها تتداخل أنواعها تداخلا بينا وخاصة الأنواع الموضوعية. ولعل هذا ما حدا بارسطو طاليس إلى النظر الى الأنواع الملحمية والدرامية المسرحية والقصصية كنوع شعري واحد لابد من ان يتوفر على الوحدات الثلاث وقانون الذرة والسيطرة والحوار واللغة.

ان نظرية الأنواع بتفرعاتها تستقرئ تاريخ الشعر وتطوراته أكثر ما تستقرئ حاضره اليوم وحالته الراهنة.

فالملحمة الشعرية لم تعد ممكنة اليوم وهي من آثار الماضي الأدبية ومآتيه.

كم ان المسرحية الشعرية تتنفس برئة مثقوبة، ولا أمل لها في

البقاء رغم محاولات الشعراء المسرحية في الشرق والغرب .

والشعر القصصي تخلى للنثر في الرواية والاقصوصة والحكاية عن أداء مهامه ووظائفه ، وكذلك هو حال الشعر التعليمي .

ولم يبق غير الشعر الغنائي فمنه تنبع كل التأملات والنظريات الحديثة وفيه تصب .

الشعر والعصا

في التصنيف الارسطي للشعر وأنواعه يقع الشعر التعليمي في آخر السلم من الأنواع الأخرى بدءاً بالملحمي ومروراً بالمسرحي والقصصي وانتهاء بالغنائي.

ولم يفرد ارسطو حيزاً كبيراً للكلام عن الشعر التعليمي (Didac-tic) كالحيز الذي أفرده للشعرين المسرحي والملحمي لضآلة شأنه ولكونه نوعاً طفيلياً على الشعر الصافي وامتيازه وأصالته.

لكن الشعر التعليمي وان كان بهذه المرتبة في سلم القيمة من أنواع الشعر يمكن ان يستفاد منه، ويمكن ان يكون متنفساً لشعراء من ذوي المواهب المحدودة ممن يسيطرون على الأوزان والايقاعات أو تسيطر عليهم فلا يتفردون بالخيال والانفعال أو بحدة التصور والقدرة على ابداع الرموز والأفكار على حد سواء.

وهذا يخلق متنفساً للشعر عندنا، فكثرة ممن نسميهم شعراء أو يسمون أنفسهم بالشعراء ليسوا شعراء حقاً. إنما هم نظامون ليس لهم غير فضيلة الوزن يتعاطون مع المادة الجاهزة مضموناً وشكلاً ويطلعون

علينا بشعر لا جديد فيه ولا قديم إنما هو مضغة مكرورة وصورة معادة وايقاع رتيب وانفعال كاذب مصطنع لا خيال فيه ولا حركة.

هؤلاء النظامون أصلح ما يكونون للشعر التعليمي فلماذا يملأون علينا الفضاء بخفق الأجنحة المزورة؟ ويقعون منه على الأرض بل على دماغنا وأفئدتنا وأرواحنا ولغتنا وتراثنا فيشكلون العبء الذي تنوء به ثقافتنا ويرزح تحته حاضرنا والمستقبل؟!

«ابان اللاحقي» حين نظم الأمثال الخرافية «لكليلة ودمنة» لم يتطاول على بشار وابي تمام وابي نواس «رحم الله امرءا عرف حده ووقف عنده» فهل يرحم الشعر هؤلاء النظامين الذين لا يعرفون الحدود؟ وحين نظم ابن مالك ألفيته المشهورة لم يباه بنظمه نظم اللزوميات وعبقري المعرة بحكمته وشاعريته. «الشعر صعب وطويل سلمه» فلماذا يمد بغاث الشعراء عفواً النظامون أعناقهم إلى الأعلى من الشعر وهم منبطحون على الدرك الاسفل من النظم؟

هذا كله لا يستدعي منا ان نبخس مواهب النظم حقها فهناك مئات الموضوعات التي تنتظر قرائحهم المفطورة على حب الايقاع، والحاجات التي يلبيها الشعر الصافي لا يلبيها النظم. فلماذا يستدعي النظم الشعر؟!

وحين نحدد أنواع الشعر مع ارسطو ونضع الشعر التعليمي في اسفل السلم، هذا لا يعني الازدراء والاحتقار بل يقصد إلى تحديد الأنواع وتحديد عناصرها وتحديد أغراضها ووظائفها تحديداً موضوعياً ان لم نقل علمياً حتى لا يختلط على صاحب النظم عالم التميز والتفرد عالم الخيال والالهام، عالم التحليق إلى فوق، عالم النفس، عالم الشعر.

وهذا يقتضي ايضاً ان نصحح اعتبار الشعر التعليمي كما فهمه معظم النقاد عندنا. انه شعر يهدف إلى تعليم حقائق العلوم الأخرى ومع ذلك لا نتصور شاعراً يريد ان يفهمنا الكيمياء العضوية أو الفيزياء الذرية عن طريق الشعر، فكيمياء الشعر وفيزياؤه تكفيانه فخراً وعمقاً، رغم ان الزهاوي قام بمحاولات طريفة في هذا الشأن لكنها لم تسم عن مرتبة النظم إلى مرتبة الشعر.

ومع ان قراءنا وطلبتنا يلمون إلماماً مقبولاً بحقائق النحو فإن «ألفية» ابن مالك لا تعلمنا أو تعلمهم النحو، علينا تعلم النحو أولاً لنفهم الفية ابن مالك المكثفة تكثيفاً شديداً والمقسورة على النظم وزناً ونبضاً وقافية لا العكس لذا اقتضت هذه الالفية الشرح مرة ومرة ومرة فتراكمت الشروح وغاب الأصل.

للشعر التعليمي ان يختار موضوعات تمت بالاصرة إلى المعارف الإنسانية لا العلوم الطبيعية حتى يمكن ان يستفاد من موسيقا الشعر لنقل حقائق المعارف المذكورة نقلاً هيناً ميسوراً فيه شيء من اسلوب وفيه شيء من حركة.

ويخيل إلي أن أكابر النظامين الذين ارتقوا إلى مملكة الشعر، لم يتخلوا عن فضيلة الابداع حتى في التعبير عن ميولهم التعليمية من خلال الشعر، كما يخيل إليّ ان الأوزان بالنسبة للحضارات القديمة العريقة كالاغريقية والهندية والفارسية والعربية كانت تتعاطى مع الوزن في اشعارها التعليمية كما نتعاطى نحن اليوم مع الوسائط السمعية والبصرية لنسهل عملية التثقيف وايصال العلم إلى قطاع عريض من الناس. أعْني ان الأوزان كانت تسهل انتقال المعارف لسهولة حفظها واستيعابها في الذاكرة لذا نشأ نوع اضافي من أنواع الشعر ليفي بالحاجة

ويقوم بالوظيفة فالأوزان على هذه الشاكلة كانت تلعب دور الاشرطة التي نسجل عليها كل شيء. إلا ان صاحب النظم لا يتعاطى تعاطياً آلياً مع المعارف التي هي مادة نظمه وكما أن الشعر الملحمي مثلاً يعلمنا الشيء الكثير عن تاريخ أو طبائع الاجتماع والناس أو معارفهم وعاداتهم وأذواقهم وأمزجتهم في السلم والحرب فعل «الشهنامة» و«الالياذة» و«الاوديسة وسابقتها» «جلقامش» عن طريق الفن الشعري ومهاراته فإن الشعر التعليمي لا يخلو من المس الشعري الذي يجذبنا إليه ويأسرنا وان نتعامل مع المادة الجاهزة والعبرة الأخلاقية.

وحين يحاول هزيود الشاعر اليوناني ان يعلمنا الزراعة في قصيدته التعليمية «الأعمال والأيام» يخفق كشاعر وان سجل معلومات اليونان عن فن الزراعة وحقائقه.

إلا انه وهو الشاعر نفسه لا يخلو من اثارة الشعر وتحريضه في قصيدة «انساب الآلهة» التي ينقل إلينا عبر ميثولوجيا اليونان ووثنيتهم. لذا استحق ان يعد اسمه مع هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس وغيرهم من أكابر الشعراء ولكن في خانة الشعر التعليمي.

أنْ نتعلم الميثولوجيا مع هزيود من خلال النظم أقرب إلى الشعر من ان نتعلم النظرية الذرية مع الزهاوي هناك موضوعات تلائم الشعر حتى التعليمي منه وهناك موضوعات لا تلائم واختيار الموضوع بالنسبة للشاعر يحدد دائرة إبداعه وأرضية عطائه.

وأنْ نتعلم مكارم الأخلاق ونتجنب شرور المثالب مع ابان اللاحقي لنظمه كليلة ودمنة هو موضوع تعليمي آخر لكننا لا نحسب ان ابان ونظمه قد وصلا إلى مستوى القصة الأصل وروعتها الفنية.

وأنْ يختصر لنا ابن المعتز تاريخ بني العباس في ارجوزته المشهورة

إلى زمان المقتدر فابن المعتز يعرف انه لا يقرض شعراً كما في قصائده الصافية، بل ينظم نظماً لا يرتقي إلى مصاف الشعر إلا بوزنه وقافيته.

هناك شعر تعليمي من نوع آخر فيه الفائدة والمتعة وفيه دهشة الشعر وحركته وان تباطأ بدروس الحكمة المتضمنة فيه والأخلاقيات التي يشتمل عليها هذا النظم وهذا النوع من الشعر التعليمي اشتهر به الهنود كما اشتهر به اليونان والفرس. واشتهر به لافونتين في فرنسا في القرن التاسع عشر متأثراً بكليلة ودمنة وإيزوب عند اليونان القدماء إذ ينظم لافونتين قصائد خرافية فيها عبر أخلاقية ودروس لا نشعر بوطأتها لما في هذه القصائد من فضيلة الشعر ودهشته.

وأمير الشعراء شوقي يتأثر بكلا المصدرين الفارسي والهندي الذي مر في قناة التراث والأوروبي الفرنسي الذي مر إليه من خلال الأصل وعبر الترجمة على يد عثمان جلال من مدرسة الألسن التي انشأها محمد علي باشا لترجمة الأعمال العلمية فقام خريجوها وطلبتها بترجمات أدبية لحسابهم فخرافات لافونتين لا تعدم نموذجاً لها في التراث لذلك عبرت جسد الترجمة إلى أمثال شوقي وخرافاته التي نظمها للأطفال.

وهذا لا يدفعنا إلى قلب السلم الشعري فنجعل من درجات النظم درجات للشعر والعكس بالعكس فأين تقع خرافات شوقي من قصائده التاريخية مثلاً أو شعره الحق؟!

فغايات الفن عامة والشعر خاصة تنبع من الشعر نفسه وكذلك معاييره التي نقيس بها جودته وسوءه اننا لا نستعيرها من المعارف والعلوم الأخرى وإلا لفقد فن الشعر استقلاليته وتميزه وأصبح ملحقاً بها.

إن الشعر الذي يهزنا بقيم الجمال ليس غريباً عن الخير والحق انه الحياة في بنية جميلة مثيرة ومحرضة لأن الفن يعلمنا القيم بطريقته هو لا بالطرق الأخرى، وحين نكتب شعراً لغاية التعليم انه النظم وحين نقرض شعراً لغاية الشعر انه السحر الحلال الذي عبر عنه الشعراء بالشعر الصافي.

وهنا لا نقصد ان نعري الشاعر من مهام الاسهام في بناء القبيلة والأمة والمدينة والوطن والإنسان والعالم عن طريق الشعر ولا نقصد ان يكون الفن لوجه الفن بالطريقة التي فهمها عندنا سطحيو النقاد، أي ان نسكن الشعراء في أبراج عاجية معزولة عن الحياة وحركة التاريخ بل نطلب من الشعراء ان يكونوا شعراء حقاً ان يستنبطوا لنا برؤيتهم الجمال ويزرعون فينا الخير ويبصروننا بالحق عن طريق الجمال نفسه.

فيا أيها الشعراء ويا أيها النظامون لماذا لا تقتسمون المهام وتريحون أنفسكم وتريحون عالم القراء والشعر؟

من يريد ان يقرن الشعر بعصا التعليم فذلك شأنه لكن عليه ألا يخلط النظم بالشعر والشعر بالنظم.

في النظم: الأشكال جاهزة والمادة جاهزة والأوزان والايقاعات جاهزة وما على الناظم إلا ان يفصل ثوب العباءة على قد المعارف المختزنة وإذا أراد الناظم ان يرتقي درجة أعلى في عالم الشعر فليدهشنا بتصور العالم واحة للحيوان أو المخلوقات السفلية أو الفضائية في أمثال وخرافات تؤدي إلى الاثارة فيما تقوم بالتعليم.

أما الشعر الصافي فإنه عالم آخر لوجهه وذاته انه التعرف على الإنسان والعالم باللغة كما في الحلم للمرة الأولى!!

«ادغار الن بو» الشاعر الأمريكي صاحب قصيدة «الغراب» التي ترجمها بودلير إلى الفرنسية واعتبره أباً للمدرسة الرمزية يتكلم لنا عن موقع الشعر من ثالوث القيم هذا فإذا كانت الأخلاق تعنى بالخير والفلسفة بالحقيقة فإن الجمال هو حصة الشعر وان أي معرفة للخير وتعرف على الحق عن طريق الشعر لا يتم إلا عبر الجمال انه فضيلة الشعر الذي تنطوي عليه الحياة والإنسان.

تنازع الأنواع

تعود كثير من الدارسين والنقاد أن ينظروا إلى أنواع الشعر كصيغ ثابتة، ذات خصائص متميزة، وكأنها معزول الواحد منها عن الآخر.

إنهم يسلمون ببنيات درامية وغنائية وملحمية كما يسلمون بقواسم مشتركة من جمال الأداء واللغة والإيقاع والحوار وما إليها. إلا أنهم لم ينظروا إلى علاقاتها الدينامية المتحولة بعضها مع بعض.

وأنا لا أنكر الأنواع التي شغل بها النقاد انفسهم منذ أفلاطون وارسطو بل أحاول أن ألقي ضوءا على حقيقة هي أنها من الكائنات الفنية وهي تخضع كالكائنات الحية للنشوء والتطور، للبقاء والموت، تتداخل فيما بينها وتتمايز، ويتحول بعضها إلى بعض.

فالذاتي منها يستوعب الموضوعي كالنوع الغنائي والموضوعي منها كالملحمي والتمثيلي ينطوي على الذاتي.

وليس للأنواع الأدبية وجود خارج الإنسان والتاريخ، إنها منوطة بمعطيات الإبداع الأدبي في هذه اللغة أو تلك وما بينهما من مشابهات في الآداب والتقاليد المتعددة لا يمنحها الوجود المطلق، إنها

نسبية غير مستقلة رغم ما لها من شيوع وسيطرة.

وإذا استقرأنا مادتنا لا من أدب واحد مخصوص فحسب بل، اهتدينا بتقاليد أدبية متعددة من منظور مقارن يدهشنا حقاً ان مسار الأنواع الأدبية من نشوء وحياة وازدهار وموت، لا ينطبق على أدب دون أدب بل يكاد ينسحب على معظمها إن لم نقل جميعها.

وقد تنبه طه حسين مبكراً إلى العلاقة الدينامية المتحركة بين فني الشعر والنثر، فتكلم عن مكانتها خلال العصور كلاماً خاطفاً لا يخلو من رصد الملامح الأساسية.

الشعر أقدم نشأة من النثر في معظم الحضارات القديمة ومنها حضارتنا، والشاعر أهم من الخطيب في عصور السحر والبطولة. وحين ينمو العقل في هذه الحضارات تتحول فنون التعبير إلى التأمل والفلسفة والتفكير والمنطق والعلوم الأخرى التي تفضل النثر، فلابد للوجدان الشعري من أن يعمق تجاربه الإنسانية وجولاته وأن يرتقي بارتقاء الحضارة. وإلا لسطت عليه المعارف الأخرى سطواً لا شفقة فيه.

كان الشعر وحده ديوان العرب نجد فيه ملامح بناهم الاجتماعية والنفسية والفكرية والفنية، وجاء النثر مع عبدالحميد الكاتب في رسائله المشهورة عن الجند والولاة والشطرنج لينتزع وظيفة المعرفة التي كانت للشعر وحده.

واتسعت دائرة النثر فطغت على الشعر أي طغيان، ولم يقتصر الأمر على استيلاء النثر على بعض وظائف الشعر، بل انه مع تقدم الحياة العقلية أخذ يسطو على فنون للقول كانت للشعر وحده من قبل مثل الهجاء والوصف. وبعض رسائل الجاحظ كرسالة التربيع والتدوير

مثل بارز على ذلك - فالهجاء بالنثر كالهجاء بالشعر يدمر الآخر بالضحك على مثالبه، لكن هذه المثالب تتغير من مجتمع القبيلة المتميزة القيم إلى مجتمع مزيج كالمجتمع العباسي الذي انتج لنا رسائل الجاحظ هذه.

كما ان المقالة والافتتاحية الصحفية بعثتا فني الهجاء والمدح نثراً بعد أن ماتا في عالم الشعر. فالعلاقة، إذن بين فني الشعر والنثر ليست جامدة مغلقة بل ان النثر يتفاعل مع الشعر يعطيه ويأخذ منه والشعر يتفاعل مع النثر يعطيه ويأخذ منه.

وهذه هي حال الفنون في التقاليد الأدبية لا يعيش واحدها في معزل عن الآخر، وان تعود النقاد أن ينظروا إليها كصيغ ثابتة إلا أنه بدءاً من ولت ويتمان يخرج علينا شعراء العالم بنوع شعري جديد في ديوانه «أوراق العشب» الذي خرج على الوزن والقافية إلى صيغة شعرية جديدة، وانتهاء بسان جون برس الذي حاز جائزة نوبل وصاحب «ضيقة هي المراكب» التي ترجمت إلى العربية أكثر من مرة.

ورغم انعدام الوزن في شعر ويتمان إلا ان النقاد يدرسون القيم الصوتية لقصائده ويخرجون علينا بنظريات في الإيقاع الشعري، لا تتوافق مع معايير الوزن في علم العروض عندهم فويتمان لم يتبع الأوزان التي كانت سائدة قبله في تقاليد الأدبين الانكليزي والأمريكي وابتكر صيغة اللاوزن في الشعر. ما دعاه إلى ذلك هو تجربته الانسانية في العالم الجديد، هذا الوطن القاري الذي يمتد من المحيط الأطلنطي إلى الباسفيكي، ومن كندا إلى خليج المكسيك، كأنما خرج في وعي ويتمان ونبضه على وزن العالم القديم فخرج من المقيس إلى اللامقيس، من الكم إلى الكيف في النبض الشعري. وغزت هذه النزعة التقاليد

الشعرية في العالم جميعاً واستحدثت اشكال جديدة للقصيدة من الشعر المنثور في العالم الانجلوسكسوني إلى قصيدة النثر عن الفرنسيين.

قد نتفق أو نختلف مع هذه الأشكال الجديدة إلا أن الحقيقة التي نريد أن نبرزها هنا ان نشأة الأنواع الأدبية عامة والشعرية خاصة تخضع لقوانين الحركة والصراع، وليست قيماً ثابتاً مطلقة، فإذا سطا النثر على بعض فنون الشعر وأغراضه كما رأينا، فإن الشعر يحاول أن يسطو على النثر في المحاولات الشعرية لكثيرة من التقاليد الأدبية في أمم عديدة.

وقصيدة النثر ليست نثراً، كما أنها ليست شعراً، كما في تقاليد الآداب الكلاسيكية ومنها أدبنا، بل نوع هجين، فيه من الشعر كثافته وبنيته التعبيرية، وفيه من النثر انعدام الوزن، رغم تعلقه بأهداب الايقاعات الصوتية التي لا يمكن أن تقاس لا بالجهر أو الهمس للمقاطع الصوتية للكلمة، كما في علم العروض الانجليزي ولا بالتفعيلة كما هو الأمر عندنا.

فعلاقة الشعر بالنثر والنثر بالشعر فنوناً وأنواعاً وايقاعات هي علاقة دينامية متحركة وان تشبث الدارسون والنقاد بملامح صيغها الثابتة اما قنوات التفاعل بينهما فتقتضي عينا أكثر دربة، واذنا أكثر رهافة وعقلا شمولي الثقافة ليضع اليد على هذا المد والجزر لبحر اللغة وفنونه الأدبية التي نرى منها الظاهر وتخفى علينا تياراتها في العمق.

فللفنون الأدبية قدرة الكائنات الحية، فهي تلد وتحيا وتترعرع فتزدهر أو تتأخر فتموت، ولها قدرة على الهجرة من أدب إلى أدب آخر كالأفكار من حضارة إلى حضارة ولها قدرة على التمايز كقدرتها على التقاطع والتداخل. وفنون الأدب ليست صيغاً ثابتة ذات

خصائص لا تتغير ان علاقاتها بعضها مع بعض من جهة ومع اخواتها في تقاليد أدبية مغايرة من جهة أخرى لم تعط العناية الكافية من البحث .

وحين نبحث علاقة الأنواع الشعرية بعضها مع بعض لا من حيث النشأة والبيئة فحسب بل من حيث التداول والتعايش لهذه الأنواع نقع على حقائق مدهشة .

فلم يعد للشعر الملحمي هذه السطوة وهذا الوجود ، وقد فشلت مساعي الشعراء في رد الروح إليه في الشرق والغرب .

فما كتبه شعراء عصر النهضة العرب من قصائد ملحمية عبارة عن مطولات لم تتوفر فيها شروط الملاحم ، لأن ظروف الملاحم وبيئاتها ولت إلى غير رجعة . . حتى في الترجمة عند البستاني كانت فرص النجاح ضئيلة حين اعمل قريحته في الياذة هوميروس . والقصائد المطولات في القرن السابع عشر في الغرب نحت النحو الملحمي ، لم تكن أكثر نجاحاً كالفردوس المفقود «لملتن» والفردوس الموجود و«شمشون» .

هي في مجملها حاولت أن تخلق ملاحم للنصرانية كما كانت هناك ملاحم للوثنية اليونانية ولكنها خرجت بأنواع أخرى فيها ملامح الملحمة ككوميديا دانتي من قبل في القرن الرابع عشر الميلادي .

لقد شهد المسرح ولادته على يدي قابلة الشعر ثم آل في العصور الحديثة إلى النثر رغم محاولات الشعراء الجاهد لاستعادته .

وكما عند الاغريق كذلك في أوروبا النهضة ، كان الشعر يستأثر بالمسرح ، لكن المسرح النثري ورث المسرح الشعري رغم محاولات

تي . اس . اليوت)ت ١٩٦٤) واوغست سترنبرغ لاحيائه)ت ١٩١٩) كما ورثت الرواية الحديثة فن الملحمة .

وقد انسحب الشعر وتراجع لا من عالم الملحمة والمسرحية فحسب بل ان الشعر التعليمي كثيراً ما تخلى عن وظيفته للنثر . فوجدت صيغ نثرية متطورة أكثر فاعلية وحركة كما في قصص جورج اورويل في الأدب الانجليزي الحديث وغيره .

لم يبق للشعر غير العناء والوجدان ، إن القصيدة هي المعقل الأخير للإنسان فهي كما رافقته في نشأته الحضارية الأولى عادت إليه في عصور العلم والتكنولوجيا ، إنها سلاحه في وجه الرتابة والتجويف والقتل الروحي والعقول الالكترونية .

وإذا استطاع الشعر في الآداب العربية والأجنبية أن يجدد الرجعة إلى المسرح مع اليوت وسترنبرغ وعلي أحمد باكثير وصلاح عبدالصبور وعبدالرحمن الشرقاوي فإن الشعر المسرحي يتنفس برئة مثقوبة والتعويض الوحيد في ذلك هي ان المسرح النثري امتص لغة الشعر ورموزه وبنيته وحلمه وحدسه لكي يبقى حياً على الخشبة .

لم يبق غير القصيدة في حومة تنازع الأنواع الشعرية لم يبق غير الانسان وحيداً في معقل الشعر والغناء أمام طغيان القيم المادية وتقدم الآلة .

مات النوع الملحمي والشعر المسرحي ينازع ، انه يستعد للجنازة . أما الرواية والقصة والمسرح فقد استولى عليها النثر .

حتى الشعر التعليمي ألقى مقاليد مهامه إلى السينما والتلفزيون وأفلام الكرتون أو الرسوم المتحركة لم يبق إلا القصيدة الصافية وبعد

حرب طويلة من تنازع الأنواع بزغت القصيدة بأشكال متجددة حتى تصمد لمزاحمة العلم ومآتي التكنولوجيا وفنون القول الأخرى.

ونحن لا نريد أن نفرض على الشعراء قيماً وحدوداً في ابداعهم الشعري ـ ولا نريد منهم أن يكتبوا الشعر ملتزمين هذا النوع أو ذاك بل نود منهم أن يعتبروا القاعدة الذهنية «كل انسان وما فطر له».

ولا ننكر امكان وجود الشاعر الذي يمكن أن يتجاوز الأنواع الشعرية، ويخلق لنا نوعاً جديداً أو أن يهجن لنا هذا النوع الجيد من تطعيم نوعين قديمين وهذا يقتضي ثقافة فنية نوعية عالية قبل أن يستجيب المبدع إلى فنه ويعمل بوحي حدسه مصغياً إلى نبضه في الداخل وهو يباشر العالم من خلال وجوده الحضاري.

قلقامش وتحديات الملاحم

التحديات النقدية التي توجه بها الغربيون إلى أدبنا العربي من مستشرقين وغير مستشرقين ينصب اقتصاره على الوجدانيات والغنائيات وهم في هذا يتناولون شعرنا الموروث بالدرجة الأولى.

لا مسرحية فيه ولا ملحمة ولا قصة قياساً بما عند الرومان واليونان قديماً والفرس والهنود وقياساً على هذه الأنواع المتوفرة في الآداب الأوروبية الحديثة.

وإذا حاولت أن ترد عليهم بتوفر هذه الأنواع من النثر لا الشعر أجابوك أن «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة وليلة» هما من أصول فارسية هندية ويغفلون طبعاً ما أصاب هذه الأصول من صيغ متبدلة تناسب الحضارة الإسلامية في وجوهها الاجتماعية والنفسية والأخلاقية والفكرية والعقدية.

الشعر الغنائي وحده هو إبداع عربي أما الأنواع الأخرى فلا.

وإذا أبرزت لهم ملحمية «سيرة عنترة» و«وتغريبة بني هلال» و«الملك الظاهر» وغيرها من الملاحم الشعبية لقالوا لك: إنها نثر لا

شعر، وأنها لا تتوفر على وحدات أرسطو الثلاث في الموضوع والمكان والزمان، وان بنيتها البلاغية والتصويرية تعتمد على التقرير والوصف الحسي الذي لا يتوفر على الأبعاد النفسية، وأن تعبيرها عتيق بال من ركام كلام العوام وخيالهم الضحل.

يمكن للغرب أن يباهي بأن الاغريق وتنوع أجناسه الشعرية بخاصة قبالة تراث العرب الشعري الذي لم يترجم منه إلى اللغات الأوروبية إلا القليل لأسباب كثيرة لسنا في مجال التفصيل فيها الآن.

ولم يقيض مثلاً للمتنبي ما قيض للخيام من اهتمام في دوائر الدراسات الغربية وما لديهم من ترجمات شعر المتنبي حرفي شكلي لا يعطي فكرة عن الأصل.

وإذا عدنا إلى شعر الآداب الأوروبية الحديثة لوجدنا ميراثاً عظيماً في المسرح والقصة اما الملحمة فهم أيضاً يشكون فقر الدم خاصة في الملاحم وما عندهم منها غير آثار معدودة التي لا ترقى إلى ملاحم هوميروس وفرجيل والفردوسي وغيرهم إذا قسناها بالشروط التي يجب أن تتوفر في الملحمة.. مما دعا بعض نقادهم إلى القول ان لديهم شعراً ملحمياً إما فن الملحمة كما عرفه الاغريق والفرس والرومان والهنود والسومريون والبابليون فليس لديهم منه إلا الصور الملحمية المتطورة.. بدءا من «أغنية رولان الفرنسية» و«الكوميديا الإلهية» لدانتي الاجيري وانتهاء بملاحم «الفردوس المفقود» و«الفردس الموجود» و«شمشون ودليلة» للشاعر الانجليزي ملتون.

فهذه كلها ليست بالملاحم على مقاس «الإلياذة» أو «الأوديسة» ولكنها شعر ملحمي أجهد مبدعوها أنفسهم ليبدعوا ملاحم شعرية نصرانية كما كانت هناك ملاحم إغريقية وثنية.

وهم فيما يجبهوننا بشعرهم الملحمي ينسون ان حوافزه الأولى كانت عربية إسلامية .

أما من جهة التماس في أغنية رولان التي تغني بطولة شارلمان في حربه مع مسلمي الأندلس أو من جهة مؤثرات النص الإسلامي لقصص الإسراء والمعراج في كوميديا دانتي الذي نحا ملتون نحوه في شعره الملحمي . . وكما أثبت البحث الحديث مؤثرات المصادر الإسلامية في (الكوميديا . .) فإن دراسة مماثلة لمصادر ملتون اللاتينية من الممكن أن تضيف إلى تأثره بدانتي مضادة إضافية وإذا لم يكن للعرب ملاحم في شعرهم القديم فإن فن الشعر الملحمي متوفر لا ريب . . عنترة والحارث بن حلزة وعمر بن كلثوم في الجاهلية . . وأبو تمام في قصيدة عمورية والمتنبي في قصيدة الحدث الحمراء وما شاكل ذلك من شعر المنافرات والحروب .

هذا التوجه النقدي الذي انصب على خلو الشعر العربي من الموضوعات غير الغنائية حفز البستاني إلى ترجمة الإلياذة شعرا ومن اللغة الأصل مع الاستعانة بترجمات اللغات الأخرى مبكراً في مطلع هذا القرن (١٩٠٤م) .

فالقصيدة العربية من خلال استجابة البستاني لتحديات النقد العربي ليست غناء ووجداناً فقط . . وباتساعها إلى الذاتي لا تقصر عن احتواء الموضوعي .

وقد استخدم البستاني معظم أشكال القصيدة الموروثة للتعبير عن معاني هوميروس وموضوعاته الملحمية كما لم تقصر في نقل النبض الملحمي إلى قريض عربي محض . .

كما حفز التحدي الغربي سليمان البستاني إلى الخروج بنظرية

نقدية تتناول الملاحم والشعر الملحمي وتعيد صياغة نظريتها.

قدّم البستاني هوميروس إلى العربية وعظمته الشعرية إلا أنه بلمسات مقارنة ولأول مرة في أدبنا يقارن بين عبقرية الاغريق الشعرية وعبقرية العرب جاهلية العرب وجاهلية اليونان أغراضهم الشعرية المختلفة وأوزانهم المتباينة.

أما نظريته في الملحمة التي تنم عن فكره النقدي الثاقب فهو لم يرد على الذين ينعون على العربية خلوها من الملحمة وقصور العربية عن الشعر الملحمي بترجمة رائعة هوميروس الإلياذة فحسب، بل أضاف إنه ليس من الضروري أن يكون للملحمة شكل واحد لكل الشعوب.. فإذا كان الإغريق ينظمون ملاحمهم بشعرهم المرسل فإن العرب يصورون ملاحمهم بمزيج من فني الشعر والنثر لكنه نثر مسجع قريب من الشعر..

وينتهي إلى القول إن سيرة عنترة - وغيرها من السير الشعبية السائرة - إن هي إلا ملحمة ويقارن بين أبطالها وأبطال الإلياذة بحس نقدي ثاقب يلتزم وحدة الموضوع ويبديء مرونة حول وحدتي الزمان والمكان..

وقد أصاب سليمان البستاني المحز ورد على المتجنين على العربية وميراثها الشعري بأن أوقف من عمره ما يقارب العقد من الستين والنصف ليخرج بترجمة الإلياذة ومقدمتها القافية التي تدخل مفهوم الأدب المقارن إلى العربية للمرة الأولى في نقد البستاني التطبيقي وفي تنظيره للشعر الملحمي على حد سواء مبكراً في هذا القرن..

كما أثبت في هوامشه الضافية الف بيت من الشعر العربي لها مشابهات يونانية قديمة أي من ناحية الفكرة أو ناحية الصورة والعبارة

وما شاكل .

هذا الرد للبستاني على التحدي الغربي بالترجمة والتنظير النقدي فتح الباب أمام المبدعين من الشعراء العرب للرد بالقصيدة العربية ذاتها فكتب خليل مطران قصيدة (نيرون) في ٤٤٣ بيتاً من وزن الرمل وقافية الراء المطلقة . . وقد كان مطران من المعجبين بالبستاني وأدبه وعلمه وقد رثاه بقصيدة تنم عن ذلك .

كما كتب الزهاوي قصيدة ملحمية أخرى بعنوان (ثورة في الجحيم) تستحق منا دراسة مفصلة .

ثم تلا ذلك ملحمة بساط الريح لفوزي المعلوف في اثني عشر نشيداً ملحمياً وملحمة أحمد محرم إلياذة الإسلام وملحمة (عيد الغدير) لبولس سلامة اللبناني وملحمة (محمد) لعمر أبي ريشة .

وغني عن القول إنها جميعاً ليست بالملاحم وان لم تخل من نفس الشعر الملحمي الذي توفرت عليه بشكل بارز قصائد أبي تمام والمتنبي التي ذكرناها فوق . . لذلك سوف نخصص مقالة منفردة لنقد المحاولات الملحمية الحديثة حيث نبحث ثورة في الجحيم للزهاوي .



أجناسنا الأدبية بين الثبات والتحول

مدخل إلى الأجناس الأدبية

غالباً ما يترادف في كتاباتنا النقدية بالعربية مصطلحا الأنواع والأجناس. في صدر كتابنا هذا كنا قد تكلمنا عن الأنواع الشعرية كما يُنظر اليها في النقد الإغريقي الأوربي نشأتها تنوعها وتنازعها وملامستها لفكرنا من خلال الترجمة وتوفر بعضها في موروثاتنا القديمة. أما فيما يلي فستتكلم عن الأجناس عندنا لاسيما في الشعر وتأثرها بنظرة الأجناس الغربية واستجابتها لتحدياتها الحضارية، كما أننا رسمنا صورة عامة لهذه الأجناس.

تشكل الأجناس الأدبية بنيات شكلية ذات سمات محددة تعاد صياغتها من قبل المبدع في إطار الزمان والمكان. ويصعب فصلها فصلاً تاماً عن روح عامة تتخلل هذا الجنس أو ذاك. وفيما تتسم الأجناس الأدبية بالعالمية، لكنها لا تتحرر كلياً من خصوصياتها الحضارية والقومية.

وهي أي الأجناس بحكم الكائنات الحية تنشأ وتنمو وتهرم ويموت بعضها ويحل مكانه أجناس أخرى أو بديلة. وتتداخل الأجناس

وتتعايش فيما بينها أو تتصارع ويسيطر واحدها في زمن أو يسيطر الآخر في زمن آخر متصلة اتصالاً وثيقاً بالتطورات الاجتماعية وبنياتها وأشكالها في مجرى التاريخ. وقد يندمج بعضها في بعض أو يستولد أو يهجن جنس من جنسين أو أكثر بسمات جديدة، أو تلغى الحواجز فيما بين عدد منها طلباً للإبداع خارج مألوفها كما في الكتابة الحديثة. والأجناس بعد هذا كله صيغ أو قوالب للإبداع، يشكلها المبدع أو يستعيد تشكيلها بما ينسجم مع شخصيته وزمنه وبيئته ولحظة إبداعه.

وهي تزود الناقد بإطار مرجعي ينبثق من طبيعة الأجناس ذاتها، وقاسمها العالمي المشترك وخصوصياتها القومية.

أما بالنسبة للمبدع فالأجناس إن هي إلا أطر ظاهرة، ومرجعيات برانية، لما يجري في العمق من صراع الخبرة الإنسانية واختلاج الفكر والنفس من أجل الولادة والصيرورة.

وهي بمثابة الأفق لصهيل الكتابة الذي فيما ينبعث من حميم النبض في الداخل تنتظره سياقات جاهزة تتشكل وجوهاً أخرى وصيغاً جديدة من خلال حيويته وأصالته.

فتاريخ كل جنس هو دائم التشكل مما تراكم من خبرته التاريخية وما يفد على هذا التراكم من خلال الإبداعات الحاضرة والآتية. والثابت في الأجناس أو خصائصها يكتسب معنى الحضور الدائم من خلال إبداعات الأجيال المتعاقبة. وقيمته ليست في ثبوت الخصائص بقدر ما هي بتحولاتها واستجاباتها لحاجات كل جيل النفسية والتقنية.

وللأجناس الأدبية قدرة على الهجرة والتحرك لا من جيل إلى جيل في نفس التقاليد الأدبية للآداب القومية فحسب بل في اتساع المكان وامتداد الزمان ومن أدب قومي إلى أدب قومي آخر.

إن مشروع نظرية أجناس عربية تُستمد من صلب أدبنا في سيرورته التاريخية مايزال طموحاً نقدياً غير محقق. وهو أمر ضروري. فنقادنا في القديم لم يهتموا بالتنظير في هذا الصدد. كما أن مبدعينا لم يشغل بالهم غير ممارسة الإبداع. والمحاولات الحديثة توزعت بادي ذي بدء في وهج المؤثرات الغربية إلى نقل المصطلح ومحاولة تجنيس إبداعاتنا الموروثة في ضوء الأجناس الوافدة.

فالبستاني في مقدمته لترجمة إلياذة هوميروس وهو من أول من عنى بالأجناس الأدبية ومصطلحها قام بإجراءات نقدية ومغامرات جريئة في تسمية الأجناس قد لا نوافقه عليها. لكنها ترهص بالحاجة إلى مشروع عربي في نظرية الأجناس.

لقد تبنى البستاني التقسيم الثلاثي للأجناس الذي تعود جذروه إلى أفلاطون وكتاب الشعر لأرسطوطاليس، فتكلم عن أجناس ثلاثة، الغنائي (وسماه الموسيقى) والقصصي الملحمي والدرامي. وأعاد تسمية بعض أجناسنا الموروثة في هذا الإطار. فالمقامة، وهي جنس عربي متميز الهوية أدخلها في الملحمة، بينما يرى السير هاملتون جب أنها «دراما» وهي في رأيه أدخل في المسرح منها في القصة.

كما أطلق على رسالة «التربيع والتدوير» للجاحظ التسمية نفسها مدخلاً إياها في الجنس الملحمي.

والبستاني وإن خانه التوفيق في إعادة تجنيس المقامة وبعض من الرسالة، على ما اتسم به من جرأة وريادة في إعادة تجنيس بعض أعمالنا الأدبية الموروثة، أصاب في تسمية «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري بالملحمة على ما فيها من أقنعة الغريب من اللغة.

كما أصاب في إعادة تجنيس السيرة الشعبية واكتشاف وجهها

الملحمي. فهي في عرفه ملحمة كالإلياذة والأوديسة في خصوصية قومية مختلفة.

والواقع أن أجناسنا الموروثة من ثنائية الشعر والنثر إلى المثل والخطابة والتوقيعات والرسالة والمقامة، والمرموزة (الأمثال الخرافية) والقصص والحديث والخبر والنادرة، تنتظر من يصوغ لنا قالبها النظري في إطار نظرية أجناس عربية.

أما أجناسنا الأدبية الوافدة كالمسرحية والرواية والسيرة الذاتية، والمذكرات واليوميات والمقالة والأقصوصة فلا تخون أصولها الغربية وتقنياتها مع تلبيتها لحاجاتنا النفسية والفنية وخصوصيتنا الحضارية.

وقد أفلح سليمان البستاني في النظر إلى أدبنا العربي نظرة شاملة. فلم يفصل الشعر عن النثر ولا النثر عن الشعر، لتتبين لنا ملامحه الجنسية وهويته.

كما أفلح في النظر إليه كتلة واحدة لا يفرقها الزمن ولا تحتجزها المراحل والعصور، واستكشف بعض تحركاته الكامنة والظاهرة في عالم الأجناس.

وحوافز البستاني في ذلك ليست خفية، فهو يتحرك بدافعين الدافع الأول: الاعتزاز بالشخصية العربية وقدراتها الشعرية والفنية المتفوقة كما في الآداب العالمية، والاتجاه الواضح إلى التأصيل كما هو ملموس في نزعته لإعادة تجنيس موروثاتنا الأدبية في إطار نظرية الأجناس الأغريقية الأوربية. وهي خطوة سليمة في إطار استكشاف ملامح الأجناس في أدبنا العربي، لكنها لا تكفي. والأسلم في هذا الصدد أن نمتشق نظرية الأجناس العربية من كتلة أدبنا العربي ككل. ومما يمتاز به من وحدة وتنوع عبر العصور مستفيدين من خبرة الآخر في

هذا الخصوص.

وقد اقترنت نزعة التأصيل والاعتزاز بالموروث عند البستاني بثقة الانفتاح على الآخر. وكأنه كان يرد رداً غير مباشر على القراءات الاستشراقية أو بعضها لأدبنا وما ذهبت إليه من محدودية نظرية الأغراض الشعرية، ومحدودية الأساليب، وانعدام الخيال، وفقر الأجناس عندنا في الشعر، لاسيما الملحمة والدراما.

وهو في ترجمة الالياذة كما في المقدمة ينفتح على التراث الإغريقي والأوربي إبداعاً ونقداً. ويقدم لأوربا والعرب في آن جسداً عربياً لملحمة طبقت شهرتها الخافقين. وكانت ومازالت خميرة للآداب القومية والإنسانية على حد سواء. وكأنه يقول إليكم يا من ترمون نظام القصيدة العربية بالمحدودية والعجز قدرتها على استيعاب إبداعكم وأجناسكم.

والواقع أن غير واحد من المستشرقين أناطوا تفوق الأجناس في الميزان الإغريقي والأوربي على الأجناس العربية بمعان ودلالات عرقية.

وقاموا بقسمة ضيزى في هذا الإطار. فالملحمة والدراما للعروق المتفوقة والحضارات الرئيسية. والغناء وما شاكله من أجناس ضعيفة للعروق الأدنى والحضارات الهامشية. وخصوا العرق الآري بالذكورة وتركوا للسامية الأنثى. فكان لابد للبستاني وغيره من الرواد، أن يقوموا بما قاموا به من توجه مزدوج، أو من تحرك ثنائي فمن جهة كانوا ينفتحون على الميراث الغربي وجذوره الاغريقية. ومن جهة أخرى يؤصلون هذا الانفتاح بالبحث عن الهوية والخصوصية الحضارية.

إن نزعتي التغريب والتأصيل سمة بارزة في حياتنا الفكرية

والإبداعية حتى السياسية والاقتصادية منها. فالنموذج الغربي في هذه الوجوه يتسلح لا بسطوة التفوق الكامنة في أجناس الغرب الأدبية بحد ذاتها. بقدر ما يتسلح أيضاً بانتصاراته الحضارية ومعاني القوة، دون أن نستبعد إمكانية انتصار أجناس أدبية ما. أو أساليب أو نماذج أو أفكار حضارة مهزومة كما جرى للأندلس الذي شكل بدايات النهضة الأوربية. فيصبح الغازي مغزواً، والمغزو غازياً بلغة بعض المؤرخين.

وكما نحن مدينون اليوم في وجود بعض أجناسنا الأدبية الحديثة لأوربا وآدابها، فإن أوربا هذه في نهضتها بدءاً من القرن الثاني عشر الميلادي اعتمدت على ما ترشح اليها من خلال الترجمة أو من خلال التماس المباشر للبيئة المعيوشة لا على علوم وفلسفة العرب المسلمين فحسب بل على العديد من نماذجهم الإبداعية في الأدب والفن والعمارة.

فمن خلال صقلية التي تمتعت بوجود عربي إسلامي ثقافياً وحضارياً ومن خلال الأندلس وإلى درجة أضيق من خلال التماس المباشر في الحروب الصليبية تأسست قنوات عرضت أوربا النهضة من خلالها نماذج أدبية وفلسفية وأنشطة علمية لعبت دوراً مهما في نشأة النهضة الأوربية. والدراسات الاستشراقية اليوم أو بعضها أخذت تعدل الموقف بالتنويه بما للعرب من دور لا في الفلسفة والطب وبعض العلوم فحسب بل في الآداب والفنون.

وهناك أصوات تقترح أن يكون الأدب الأندلسي في المرحلة العربية من مكونات آداب النهضة الأوربية الحديثة بالتركيز على هويته وانتمائه إلى الأرض الأوربية، وأن بعض أجناس هذه النهضة كشعر التروبادور والشعر الرفيع (العذري) وكوميديا دانتي كلها مدينة إلى المصادر العربية الأمر الذي نسلط عليه الضوء في دراسة أخرى.

١. الرسالة والجنس الحائر

هل «الرسالة» جنس أدبي كالمقامة والخطبة، في القديم، والمسرحية والقصة، في الحديث؟ أم أنها صيغة مفتوحة تتسع لأجناس أخرى فكان من اليسير على «الرسالة» في عصر النهضة أن تتطور باتجاه المقالة لأن «الرسالة» في موروثنا الثقافي تنطوي على إمكانات أجناس متعددة.

لقد رافقت «الرسالة» في تاريخنا الأدبي نشأة النثر عندنا، وشكلت المدرسة النثرية الأولى في إنجازات عبدالحميد الكاتب الذي ترك لنا ثلاثة أعمال كل منها يوسم بـ«الرسالة» وهي «رسالة الولاة» و«رسالة الجيش» و«رسالج الشطرنج» وأهم ما نلاحظ عليها أن مضامين الحياة الإسلامية المتطورة من سياسية وإدارية وعسكرية واجتماعية، انتقلت بالنثر العربي من أساليبه الديوانية المعهودة الى صيغة الرسالة التي تعنى بالموضوعات الحضارية والثقافية وأن للفكر فيها النصيب الأوفر، مما دعا إلى تحول في الأسلوب الكتابي من تسجيل الحقائق، كما في الديوان وتخزينها بلغة واقعة مختزلة إلى استرسال في البنية والجملة استرسالا يقوم على مقدمات يتسلسل تسلسلاً فكرياً ويرتبط

ارتباطاً منطقياً.

والنثر في هذه الرسائل أكثر مرونة وإيقاعاً من نثر الدواوين رغم خلوه من سجع الخطبة وزخرف المقامة التي ستأتي متأخرة فيما بعد عندما يغلب الشكل على المضمون في تطور اتجاهات النثر في تاريخنا الأدبي.

ف «الرسالة» في كثير من أشكالها، بنية فكرية أشبه بالمحاضرة العلمية المكتوبة، والمضمون فيها يتوسل أشكالاً مرنة من حيث نظام الجملة وأسلوب الكتابة أو قل إنها أحياناً «مقالة» مطولة يقصد بها التبليغ لموضوع أو فكرة لا التأثير.

كما رافقت «الرسالة»، كصيغة مفتوحة، المدارس النثرية الأخرى نذكر منها «رسالة الصحابة» لابن المقفع ورسالة «التربيع والتدوير» للجاحظ ورغم حرص هاتين الرسالتين على غنى المضمون لميل ابن المقفع إلى التعليم وبعد غور ثقافة الجاحظ إلا أن الشكل أصبح أقرب صلة وأمت وشيجة بـ «الأدب» لانتاج يعنى بالفكرة كما يعنى بالشكل، ويقصد لا إلى التبليغ فحسب بل إلى التأثير أيضا، فالدلالات والسياقات تتوسل الأشكال الجميلة لتؤثر في المتلقي وتخاطب ذوقه كما تخاطب فكره.

وعلى حين أن ابن المقفع كان يكدس الجمل كالأمثال بشكل برقي في الموضوع الواحد مسهبا فيه، إلا أن الفكر في خطابه توسل أدوات الفنان الذي يحسب لجمال القول حساب ما يقوله هذا القول.

أما جاحظ «التربيع والتدوير» فقد كان فنانا في غاية البراعة استخدم الفكر لا ليبلغ بل ليدهش ويؤثر كما نقل غرضاً من أغراض القصيدة العربية ألا وهو الهجاء - كما يلاحظ طه حسين - من موضوع

شعري الى موضوع نثري بأبلغ صورة وأجمل عبارة . فكان كالنمر الذي يحاصر فريسته ويلاعبها ، يقلبها ذات اليمين وذات اليسار ، يجعل من مهجوه مستديراً يستطيل أو مستطيلاً يستدير ، حتى يقضي عليه بالهجاء المسيطر كقوة سحرية .

وبعد الجاحظ يسيطر الزخرف على الرسائل كما يسيطر السجع واللعب البياني كما في انتاج ابن العميد والقاضي الفاضل ، وتصير الرسالة أقصر نفسا وأنقى عبارة ، فنما شكلها على حساب المضمون في إنتاجاتنا الأدبية واتصلت بسياقات ذاتية اخوانية . لكن «الرسالة كما في)رسالة الطير) لابن سينا وأبي حامد الغزالي تحافظ على أهمية المضمون فيها وبيان العبارة ، إلا أنها من حيث البنية ترتبط بـ «المرموزة» (ALLE-GORY) ، وهي قصة رمزية لا تقصد لذاتها أو لمعناها المباشر بل للمعاني العميقة المصاحبة وكأنها بذلك «كتابة قصصية موسعة» .

وهكذا فإن «الرسالة» كجنس أدبي ، التي فضلنا أن نسميها في مقدمة هذا المقال بـ «الصيغة المفتوحة» تتداخل بالقصة والحكاية من حيث البنية ، كما تداخلت بـ «المقالة» المطولة .

ورغم أنها احتشدت بالأمثال والمأثورات والأبيات الشعرية كما في رسالتي ابن زيدون «الجدية» و«الهزلية» إلا أنها أميل إلى المقالة المنمقة عنده من الأطروحات الثقافية التي شهدناها عند عبدالحميد وغيره .

وبهذا فابن زيدون أقرب الى ابن العميد والقاضي الفاضل منه إلى الجاحظ في بنية الرسالة ونظام الجملة والفكرة ونسق العبارة .

والرسالة الرمز كما عند ابن سينا والغزالي وبعدهما ابن طفيل في

رسالة «حي ابن يقظان» لم تكن حكرا على الفلسفة والتصوف ـ كما في رسائل ابن عربي التعليمية ـ بل إن الرسالة كصيغة مفتوحة تتداخل بالقصة والحكاية والمرموزة (ALLEGORY) لتبلغ فكرة أو رؤيا رمزية تمثلت في رسالة الغفران للمعري التي تغلب عليها المخيلة رغم ما فيها من تحذلق لغوي وتسجيع في نظام العبارة.

ومن جهة أخرى، احتفظت الرسالة في الفقه برسالة التبليغ ورصانة الشكل، كما في «رسالة التوحيد» لمحمد بن عبدالوهاب ورسالة بالعنوان نفسه لمحمد عبده.

ولو أردنا أن نقوم بدراسة شاملة للرسالة في موروثنا باستقرائية شاملة لما خرجنا بنتائج أفضل من النتائج التي خرجنا بها في مقالتنا الفاحصة هذه للرسالة، لأننا تتبعنا بروزها في الأدب والفلسفة والتصوف وتبين لنا أنها صيغة مفتوحة، بينما المقامة كانت صيغة مغلقة محكمة حتى فجرها كتابنا المبدعون في العصر الحديث كالمويلحي وغيره، كما سنرى في دراسة قادمة.

أياً ما كان، فإن «الرسالة» كصيغة مفتوحة أصابتها التحولات التي أصابت المقامة في العصور الحديثة. وكالمقامة انفتحت على المسرحية عند بعض المبدعين في تحولاتها الحديثة كما سنرى.

الرسالة وصراع الأجناس

قررنا، في مقال سابق، أن الرسالة جنس أدبي حائر أو أنها كجنس أدبي صيغة مفتوحة على أجناس أخرىٰ. فمن الرسائل ما يمكن تصنيفه تحت المقالة كبعض رسائل الغزالي، ومنها ما يمكن تصنيفه تحت القصة كرسالة «حي ابن يقظان» لابن طفيل، ومنها ما يمكن عده بحثاً مطولاً كرسائل عبدالحميد الكاتب، ومنها ما يمكن أن يعد قصة مسرحية كرسالة الغفران لأبي العلاء المعري.

لكن الرسالة كجنس أدبي توارت وفسحت المجال أمام الأجناس الأخرى المواتية كالمقالة والقصة المسرحية لأنها أكثر اختصاصاً كتقنيات أدبية محددة وأكثر ملاءمة كأدوات لحركة الأفكار المعاصرة وأجهزتها الإعلامية.

فالرسالة التي كانت تتوجه إلى جمهور النخبة عبر الكتاب والكلمة المخطوطة أصبحت تخاطب جمهوراً عريضاً عبر الوسائط المرئية والمسموعة والمطبوعة ومن هنا حلت الأجناس الأكثر تناسباً من مقالة وقصة ومسرحية مع هذه الوسائط محل الرسالة.

فلو أراد المحدثون أن يكتبوا عن الجيش أو الشطرنج أو الولاة للصحيفة اليومية أو للمذياع أو للتلفاز أو خشبة المسرح لما واتت تقنية الرسالة هذه الأجهزة ولا واتت روح الاختصاص الحديثة.

ورغم أن «الرسالة» كانت تاريخياً صيغة مفتوحة لهذه الأجناس إلا أنها لم تكن وقفاً على الفكر العربي أو الإسلامي بل إننا لنجدها عند اليونان والرومان واللاتين وأوروبا النهضة. فعالمية هذا الجنس لاشك فيها، وهي من هذه الناحية كالمرموزة)قصة رمزية((ALLEGORY) كانت فعالة في استيعاب الفكر الأوسطي والقديم، كما كانت من أدوات الثقافة وتقنياتها المنتشرة والمفضلة.

أياً ما كان الأمر، فالرسالة رغم انفتاح صيغتها كجنس أدبي، أو كأداة لإيصال الأفكار والموضوعات لم تكن أقل ولا أكثر تحولاً من المقامة ذات الصيغة المغلقة.

وقد تباطأت الرسالة إبان مطالع عصر النهضة عندنا عن الاختفاء لاسيما في ميدان الفقه، ولدينا من اعتمدها كالشيخ محمد عبده في «رسالة التوحيد»، لكنها في الميادين الأخرى تنحت للبحوث أو الأطروحات المكتوبة.

وقبل أن تتوارى «الرسالة» كلياً في الأدب وتترك الميدان للمقالة ظلت حاضرة في بعض الانتاجات الحديثة.

ويحضرني هنا مثلان: الأول من نثر الاصلاح الديني للشيخ عبدالرحمن الكواكبي السوري الحلبي فما كتبه - هذا المصلح الذي حاز على اعجاب الكثيرين في مقالاته المسماة بـ «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» ليست إلا رسائل مقنعة، أو متنكرة خلف قناع المقالة. فمن يقرأ أية من مقالات هذا الكتاب كـ «الاستبداد والمال» على سبيل المثال

لا سبيل الحصر، يجد نفسه في حضرة «الرسالة» لا المقالة شكلاً ومضموناً ومساحة.

وحتى كتابه الثاني بعنوان «أم القرى» رغم ما فيه من إطار القص والسرد والحوار فالاجتماعات الاثنتا عشرة والمقدمة والخاتمة لا تعدو كونها رسائل في الموضوعات التي تمحورت عليها.

وما يقوله ألبرت حوراني في كتابه الفكر العربي في عصر التنوير من أن فكرة الكتاب وهيكله أنها مسبوقة لكاتب إيطالي فيها كثير من الاجحاف وربما اتخذ ذلك ذريعة لعدم معالجته للكواكبي وفكره كما عالج الأفغاني وعبده.

وغني عن القول ان الكواكبي كان مغروساً في الثقافة الإسلامية والعربية وعلومها من قرآن وحديث وفقه وعلم كلام واعتزال وسفة وتصوف وأدب. وكتاب «أم القرى» وهيكليته ليس بعيداً عن هذه الثقافة ولا بعيداً عن جنس «الرسالة» كما نعهدها عن الفلاسفة والمتصوفة وحتى الأدباء كما في «رسالة الطير» لابن سينا و«ابن يقظان» لابن طفيل و«الغفران» للمعري وما تغير في «أم القرى» إلا المضمون الذي يرتبط بمشاكل المسلمين وقضاياهم وأمراضهم الاجتماعية الحديثة. أما السرد والقصص والحوار والهيكلية فمتوفرة في الرسائل التي أشرنا إليها فوق.

وهكذا، نجد أن الكواكبي ليس غريباً عن موروث الرسالة في ثقافته وفكره، أشكالها ومضامينها.

والمثل الثاني الذي يحضرني لتباطؤ الرسالة في تواريها عن مسرح أجناسنا الأدبية في مطالع هذا القرن هو رواية «زينب» لمحمد حسنين هيكل ومعروف أن النقد الأدبي يعطي لهذا الكاتب الفضل في

ادخال جنس الرواية إلى أجناسنا النثرية في عصر النهضة.

ورواية «زينب» التي كتبها المؤلف في باريس ١/ ٩/ ١٩١٢م، أيام كان يدرس الحقوق هناك تركها غفلا من اسمه لأن القصص كان كالمسرح من الفنون المشبوهة بالنسبة للأجناس الأدبية الموروثة للثقافة الأصيلة كما كان القصص رديفا، من خلال الترجمة، للاستسلام إلى الانحلال والميوعة لأنه يصور النفس الإنسانية الفالتة من رقابة العقل والنظام العام وهما أقانيم التوازن الكلاسيكي عندنا وعند الأمم الأخرى.

من هنا كانت «ألف ليلة وليلة» لا ترقى إلى مستوى الأدب الرسمي وظلت هامشية في هذا الأدب حتى جاءت الدراسات الحديثة فأعطتها قيمتها الحقيقية، وكشفت النقاب عن أهميتها وأثرها في حركة القصة العالمية.

وعلينا أن نذكر أيضاً ما رافق المسرح والقصص المترجمة من قيم غريبة على قيم لاسيما فنون الكوميديا وترجمات أرسين لوبين وما شاكلها. . هذه الترجمات شاعت تجارياً بين القراء الذين لم يجدوا ما يسد جوعهم إلا القراءة في الانتاج المحلي أو في الأجناس الموروثة من نثر وشعر. ولنذكر هنا كيف اتهم المنفلوطي في صياغته لترجمات فرنسية أو في نظراته وعبراته بالافتعال والميوعة حتى من جماعة الديوان.

لقد فتح هيكل الباب للإبداع المحلي في الرواية لينافس الإبداعات المترجمة لا القصص البوليسي فحسب وليرقى بجمهور المستهلكين إلى آفاق سوية وسليمة. ولكن فن الرواية الذي استعاره هيكل من الآداب الأوروبية وبتقنياتها من شروط الموضوع الواحد

كالزمان والمكان، واتقان الحبكة، ورسم الشخصية، والسيطرة على لغة السرد، والحوار وما شابهه.. هذا الفن ما يزال رغم حداثته يستعين بأدوات الفكر القديم والأدب الموروث وأعني تحديداً «الرسالة». فرواية «زينب» مع استيفائها لشروط الرواية الغربية إلا أن هيكلاً لم يجد خاتمة لهذه الرواية إلا «رسالة» يلخص فيها البطل مأساته التي عرضها في الرواية ويرسلها إلى أبيه.

فمضمون الرواية على هذا المنوال مرّ في قناتين قناة الرواية بمواصفاتها الغربية وقناة «الرسالة» بمواصفاتها الموروثة. غير أن رواية «زينب» لهيكل نجحت أيما نجاح لدى المتلقين، مما جعل المؤلف يصدرها بطبعة ثانية واسمه يتصدر الغلاف هذه المرة)١٩١٤م).

أما النقد الأدبي من جهته، فقد أعلنها بداية لفن الرواية التي فتحت الباب للرواية العربية الجديدة ومحاولات تأصيل الرواية كمقامة موسعة كما عند المويلحي أصبحت في ذمة التاريخ.

ورغم أن المزاوجة في التقنية بين الرواية والرسالة لم تفت انتباه النقاد فإن محاولة هيكل طوبت فاتحة لعهد جديد في كتابة القصة عند العرب.

أجناسنا النثرية
بين الثبات والتحول

تكاد تكون أغلب الأجناس النثرية التي يتعاطاها كتابنا بدءا من عصر النهضة اجناسا مستعارة من الحضارة الغربية.

واستعارة الاجناس نثرية كانت أم شعرية ليست وقفا على الأزمنة الحديثة، بل هي الظواهر الأدبية التي تعنى بها عناية صميمة في الدراسات التقارنية الأدبية. وتهتم بها الآداب القومية في دوائر التأثير والتأثر بين أدبين أو أكثر.

ومع ان حقل استعارة الأجناس الأدبية يستحق دراسة مستقلة لما له من أهمية في ميدان التقنيات الفنية والأدبية، إلا اننا في هذه المقالة سوف نتخطاه الى موضوع آخر لا يقل عنه اهمية ألا وهو تحولات الأجناس الأدبية. فغالبا ما يبقى كثير منها ثابتا جامدا ما لم يتعرض الى تحديات خارجية من آداب أخرى وأجناس مشاكلة أو مناهضة أو مناقضة لها.

وقبل المضي في ما نحن بصدده لابد من الايضاح أن أكثر فنوننا النثرية اليوم هي فنون مستعارة من المقالة الى الأقصوصة والرواية

والمسرحية والسيرة الذاتية، وهي اجناس نثرية لم تتوفر في الموروث من آدابنا القديمة بأشكالها الحديثة. وهذا بالطبع لا يضيرنا في شيء. فقد كانت لدينا اجناس أخرى مشابهة او مشاكلة لما استعرناه من تقنيات جديدة في ميدان الأجناس أو الأنواع أو الفنون الأدبية ولكنها لم تعد كافية لتلبية حاجاتنا الابداعية المتطورة في النثر كالرسالة والمثل والحكاية. فالقصة والحكاية والسيرة الشعبية والرسالة والمقامة أجناس أدبية متميزة نعرفها في موروثنا ولكننا في زحمة صراع الأجناس في تاريخنا الأدبي منذ مطالع عصر النهضة الى الوقت الحاضر، صرفنا جهودا كبيرة لاحيائها وفهمها وشرحها ودراسة اهميتها وموقعها من موروثاتنا الأدبية، ولكننا لم نوفق في اتخاذها أو اتخاذ بعض منها بديلا أو منافسا للأجناس الغازية او الوافدة من الحضارة الغربية.

فالمقامة لم تستطع ان تقف في وجه الاقصوصة أو الرواية، رغم المحاولات الجادة وأحيانا المبدعة التي بذلت في هذا الاتجاه..

لقد أحيينا فن المقامة مع ناصيف اليازجي، في «مجمع البحرين» ووسعنا هذا الجنس الأدبي المتميز مع محمد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» و«ليالي سطيح» لحافظ ابراهيم، ولكننا لم نستطع ان نطور فن المقامة لينافس او يحل محل الرواية او الاقصوصة.

واذا كان احياء اليازجي لهذا الفن، بدافع الاعتزاز القومي، إلا أنه ظل في اطار الموروث وسياقه تقنية في القص وطريقة في التعبير والأسلوب لم يلبّ حاجاتنا الابداعية الحديثة. فظلت الأقصوصة أو الرواية أو المسرحية أكثر جاذبية وأكثر ملاءمة لحاجات العصر. وكانت الترجمة وحدها هي السبيل لتلبية هذه الحاجات. وكان الخيار إما ان نعيش على احياء فنوننا الموروثة أو نبقى عالة على الترجمة للفنون

العصرية فاخترنا ان نطور قدراتنا الابداعية لنواجه حاجتنا المتنامية الى اشكال جديدة، تعبر عنا وعن شخصيتنا الحضارية المتطورة وأذواقنا التي تطالبنا بحاجتها الجمالية الحديثة في الفن والأدب. فهجرنا المقامة واعتمدنا الاقصوصة والرواية كتقنيات أدبية حديثة قادرة على استيعاب قدراتنا الابداعية وتيسر لنا سبيل النهوض والوقوف بوجه الترجمة نسبيا والاعتماد على ابداعاتنا القومية قدر ما نستطيع بدلا من المراوحة في موقع المستهلك للانتاج المترجم. كما أتيح لفنوننا النثرية ان تنشأ وتتطور وتنهض الى حد ما الاعتماد على ما كان يترجم.

وظل جنس المقامة يتراوح بين الإحياء والابداع مرحلة ليست بالقصيرة. ففي حديث «عيسى بن هشام» للمويلحي أزيل الفصل بين مقامة ومقامة وجعل الحديث مقامة واحدة متسعة حتى يخيل للمرء ان هذا العمل الأدبي مقامة متسعة بحجم رواية أو قل انه مقامة في رواية او رواية في مقامة.

لم يبق فيه من المقامة غير الاطار العام. الرواية هو عيسى بن هشام راوية بديع الزمان الهمذاني نفسه لكن البطل شكلا هو الباشا الذي يستيقظ من موته بعد قرن من الزمان ليرى القاهرة بمؤسساتها ومرافقها وشخصياتها غير القاهرة.

وهذه اليقظة من الموت كأهل الكهف حبكة فيها من الجاذبية ما فيها لكنها استبدلت في سياق الحديث من دهشة المخيلة الى صدمة الواقع والتقويم الخلقي.

فالحديث بحد ذاته روائي لا مقاماتي، والموضوعات او المضامين المصاحبة له تنطوي على مواقف نقدية للتركيبة الفكرية والخلقية والاجتماعية والنفسية للمجتمع المصري وتحولاته في زمن معين.

واذا احتفظ المويلحي بالسجع في كثير من مواضيع السرد والوصف لكنه تخلى عنه في اغلب الحوار كما في فصول «العمدة» التي احتلت حيزا واسعا.

وفيما يلي ثبت لكافة الموضوعات التي انطوى عليها حديث المويلحي: العبرة والموعظة، الشرطة والبوليس، النيابة المحامي الأهلي، المحكمة الأهلية، لجنة المراقبة، محكمة الاستئناف، الوقف، إيثار الكبراء، كبراء العصر الماضي، المحامي الشرعي، الدفتر خانة الشرعية، المحكمة الشرعية، قصر حفيد الباشا، الطب والأطباء، المكروب والطاعون، الوباء، العزلة في العلم والأدب، علماء الدين، الأعيان والتجار، الحكام والرؤساء الأمراء وأبناء الأمراء، العرس، العمدة في الحديقة، العمدة في المجتمع، العمدة في المطعم، العمدة في الخان، العمدة في المرقص، العمدة في الرهن، العمدة في الأهرام، العمدة في قصر الجيزة والمتحف، العمدة في الملهى، العمدة والمدنية الغربية.

ان النظرة الفاحصة لهذه الموضوعات تؤكد لنا معاصرة هذا العمل الأدبي من حيث المضامين والشخصيات التي تلبستها وإن ظل من حيث الاطار والشكل العام يتأرجح بين الراوية والمقامة.

وليستعيد المويلحي الحياة والحركة لهذا الاطار لم يتخل عن السجع في الحوار فحسب، بل تخلى ايضا عن اظهار مهارات البطل في اللغة والبلاغة والعلوم والمعارف المختلفة ليصبح ناقدا بالمقارنة بين ما كان وما صار في المجتمع القاهري بطريقة روائية جذابة.

ومع أن هذا النقد احتل مساحة الحديث في معظم أجزائه على حساب رسم الشخصية الا ان العمدة في «حديث عيسى بن هشام» ظفر

بدائرة الضوء وبؤرة العمل حتى لاحظ النقاد انه نمط من الشخصية مبتكر استعارته فيما بعد القصة والسينما من عمل المويلحي.

وبهذا استطاع المويلحي ان يطور جنس المقامة في اتجاه الرواية. ولكن هل تحولت المقامة او تطورت الى رواية؟! وهل استطاع الشكل الابداعي الذي ابتكره المويلحي ان يقف في وجه جنس الرواية؟! إم إنّ الراوية انتصرت، وبقي لحديث عيسى بن هشام ميزة التحول باتجاه الابداع والكشف عما في بعض اجناسنا الأدبية الموروثة من امكانات ديناميكية تتحرك اذا حركناها باتجاه الابتكار لا باتجاه المحاكاة، فننتقل من مرحلة الأحياء والارتباط بنماذج الماضي الى ابتكار نماذج أكثر ديناميكية وحركة تناسب حاضرنا وحاجاته انطلاقا من جذورنا.

هناك جنس المقامة وجنس الرواية وهما متمايزان. فهل طعّم المويلحي المقامة بالراوية أم الرواية بالمقامة وما هي النتيجة؟!.

الدرس الأول الذي يعلمنا اياه المويلحي ان نماذج الماضي بصيغها وتركيبها لا تستوعب حاجاتنا اليوم، لابد من تحريكها صوب الحاضر، الإحياء وحده لا يكفي، لابد من الابداع.

ولو كان الإحياء وحده كافيا لاكتفينا بـ «مجمع البحرين» لليازجي أي تكرار الجنس الموروث لا تطويره، فتتغذى بابداعات سالفة دون ان نضيف اليها. وتصبح أجيالنا الحاضرة ـ أجيال النهضة ـ عالة على الأجيال الماضية. وما اعتقد ان الابداع كان يمكن ان يتم بدون الإحياء فهما مرحلتان متصلتان اتصالا وثيقا.

ومع ذلك، فان ابداع المويلحي لم يستطع الوقوف بوجه الراوية بل، شكل مرحلة من مراحل التحول باتجاه الراوية، كجنس أدبي مستقل في ابداعاتنا الحديثة.

أما «ليالي سطيح» لحافظ ابراهيم، فانها لم تستطع أن تحقق ما حققه المويلحي في حديثه، لأن الكلام على موضوعات اللغة والمرأة والصحافة والجالية السورية وغيرها لم تتلبس رسم الشخصية وكان الشكل المقاماتي العريض الذي توسله إبراهيم فاقدا الحيوية الفنية التي توفرت للمويلحي.

وفصول ليالي حافظ أشبه بالمقالة والرسالة منها بالقصة والرواية اذا استثنينا الاطار العام. علما ان حافظ ابراهيم كان قد ترجم رواية البؤساء لفيكتور هوغو، ولكنه لم ينتفع من ذلك.

ونستطيع ان نقرر من تحليلنا فيما سلف:

ان المقامة كجنس لم تبق أسيرة حدودها الموروثة، بل تحولت باتجاه القصة والرواية، كما انها تحولت باتجاه المسرحية كما سنرى في مقالة قادمة ولم تمت كليا كجنس ادبي بل تلبست اشكالا اخرى او تلبستها وحتى أسلوبها المسجع الذي يستنكره الحديثون يظل صالحا للمسرح في الموضوعات الكوميدية.

تحولات الأجناس

لقد تقرر لدينا، فيما سبق، أن أجناسنا الأدبية القديمة لم تبق حصينة مغلقة على التطور، فهي وإن بقيت هكذا زمناً طويلاً إلا أنها أصبحت صيغاً مفتوحة قابلة للتطعيم وأحياناً التهجين بأنواع أخرى مشابهة أو مخالفة.

فالمقامة ظلت شكلاً مغلقاً من بديع الزمان الهمذاني إلى الحريري وناصيف اليازجي والألوسي، إلا أنها تحولت إلى أشكال وأنواع أخرى مع المويلحي باتجاه الرواية كما قررنا سابقاً.

غير أن المقامة كجنس أدبي ينطوي على إمكانات درامية كما لاحظ المستشرف الانجليزي، السير هاملتون جب، فالرواية والبطل هما نفسهما في كل المقامات التي تتعدد وتتعدد معها الأحداث والشخصيات الفرعية والسياقات. والحوار في كل ذلك وسيلة أساسية. وبصرف النظر عن المهارات اللغوية والبلاغية وسعة المعرفة التي يتمتع بها البطل إلا أنها تتصل بالحيلة والكدية في مراميها ومقاصدها الأخيرة.

وليس غريباً أن تكون مقامات البديع قد شكلت مصدر إلهامات كثيرة لأنها احتفظت بنبضها الاجتماعي وسيولة الطبع فيها رغم تأنقها وإغراقها في إبداء المهارات إياها.

فقد حاكاها الحريري وحاكاه من بعد اليازجي وغيره مراوحاً في إطار الجنس الأدبي نفسه.

إلا أن تحول المقامة ودخولها في أجناس أخرى هو الذي يهمنا في هذه المقالة، قد تم في فترات متباعدة.

المقامة ليست قصة قصيرة، ولكنها تحمل في طياتها بذرة الاقصوصة. والمقامة ليست رواية ولكن المويلحي يوسع إهابها باتجاه الرواية، والمقامة ليست مسرحية ولكننا نجد أعمالاً درامية حديثة ارتكزت عليها، كما استلهمت مقامات البديع. ولم يكن ذلك كله ليتم لولا تحديات الأجناس الحديثة إياها من أقصوصة ورواية ومسرحية. ومع هذا فالمقامة كجنس أدبي تنطوي على إمكانات عديدة لأجناس أدبية أخرى مولدة.

إن التحديات والضغط الذي مارسته نظرية الأجناس الأدبية في الآداب الاجنبية على اجناسنا الأدبية هو الذي ألجأنا إلى التوليد والاختراع بالاستجابة إلى هذه التحديات وتحدي الضغوط إياها بالابتكار والتوليد لا بالانصياع والتقليد.

وغني عن البيان أن مضامين حياتنا المتطورة في الازمنة الحديثة أمست بحاجة إلى أشكال وأساليب وأجناس أدبية جديدة تستوعب تطوراتنا النفسية والفكرية والذوقية، وتعبر عنا تعبيراً ديناميأ متحركاً لذلك انكسر الجنس المغلق حينما دخلته بذرة الحركة وبذرة التوليد.

فمحاكاة المقامة كما فعل اليازجي بإحيائه لهذا النوع إذا أرضتنا مرحلياً، لكنها لم تف بمتطلبات مضامينا وأذواقنا وشخصياتنا المتطورة فكان لابد من شيء آخر غير الإحياء لابد من التوليد والاختراع. لابد من جنس أدبي أكثر حياة نبضاً وأكثر تلبية لحياتنا الحديثة.

وفي هذا الإطار تندرج أهمية حديث عيسى بن هشام للمويلحي ولو أنه كان بمثابة محطة متوسطة بين المقاومة والقصة. فعمل المويلحي في التحليل الأخير هو جنس مهجن لا بالمقامة ولا بالرواية. ولو أن عبدالمحسن طه بدر يعده من الأشكال الروائية التي مهدت إلى بزوغ الرواية الحديثة كجنس أدبي مستقل.

ويبقى في رأينا جنسنا مطعماً أو مهجناً من جنسين: المقامة والرواية لكنه جنس غير منجب أجهضته الرواية كجنس أدبي أكثر ملاءمة وتعبيراً عن الحياة والحركة.

أقول إنه جنس عقيم رغم أن حافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» حاول أن ينحو نحوه، ولكنه باهتمامه بالموضوعات المطروحة أكثر من البنية العتيقة أجهض روائية الجنس المهجن الذي ابتكره المويلحي.

لذا فإننا نرى المحدثين قد اتجهوا كلياً إلى الرواية وأعربوا عن تقديم لمسعى المويلحي ولكنهم صمدوه في متحف تاريخنا الأدبي ولم يقتدوا به، لأن الرواية كجنس أصيل خير من الجنس المهجن الذي آل إليه إبداع المويلحي، وأكثر ملاءمة لنبض الأزمنة الحديثة.

إلاّ أن المقامة في المغرب تعامل مع مقامات بديع الزمان الهمذاني من زاوية درامية واستخرج منها مسرحية كان لها اكبر الأثر على المعاصرين نقاداً ومتلقين.

ولم يدخر الصديقي وسعاً في إداء إعجابه بالبنية الدرامية في المقامات من حيث يتناوبه روايتان مما يكسبه بعداً درامياً، الأمر الذي يلاحظه المستشرق جب كما أسلفنا.

كما لم يخف الصديقي إعجابه بالأبعاد الاجتماعية والمواقف النقدية للمقامات وتنوع الشخصيات الفرعية. فبالإضافة إلى الرواية والبطل هناك عميان «المقامة الدينارية» وفقهاء «المقامة النيسابورية» المغشوشون ومحتالو «المقامة القردية» وسعة مخيلة «المقامة البغدادية».

ورغم أنه في مسرحيته «مقامات بديع الزمان الهمذاني» تمحور حول المقامة المضيرية للبديع إلا أنه استفاد من المظاهر المسرحية في المقامات ككل، ولا سيما الشرائح الاجتماعية المتنوعة والشخصيات المتصلة بها والمواقف النقدية التي تجذب فن المسرح ورائديه.

والصديقي كالمويلحي تعامل مع الموروث لا من خلال التقليد والتكرار - كاليازجي - بل من خلال الإبداع والابتكار وإن انصب إبداعه وابتكاره على تحويل أبرز مقامات البديع التي تنطوي على إمكانات درامية من بنية المقامة إلى بنية المسرحية.

وما يهمنا هنا هو علاقة الإبداع بالتراث، أي كيفية التعامل مع الموروث. هل نقرأه قراءة سلبية أو نقرأه قراءة إيجابية؟!

هل نكتفي بمحاكاته وتقليده وتكريره كما هو، أم نتخذه مصدر إلهام في إبداعاتنا الحديثة.

الصديقي لم يقترح عمله مقامات البديع... «كجنس بديل لكنه استهلم الموروث وخرج من هذا الاستلهام بعمل مسرحي مبدع مستخدماً طاقاته المسرحية الفنية بمهارة في تحويل المقاومة من بنية المقامة

بمواصفاتها المعروفة إلى بنية المسرحية.

أيا ما كان فنحن أمام قراءات متعددة لموروث المقامة.

قراءة ناصيف اليازجي التي خرجت بـ «مجمع البحرين».

قراءة المويلحي التي خرجت بـ «حديث عيسى بن هشام».

وقراءة حافظ إبراهيم التي خرجت بـ «ليالي سطيح».

وقراءة الطيب الصديقي التي خرجت بمسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني.

وغني عن البيان أن هذه القراءات متفاوتة ومختلفة في تأملها مع الموروث. أولها يصدر عن إعجاب مسيطر لا يدع معه مجالا للحركة.

وثانيها يصدر عن الاعجاب نفسه ولكنه يشعر بالحاجة إلى التحويل والتطوير للأجناس الأدبية الموروثة دون اللجوء إلى الوافد أو الغازي منها.

وثالثها لم ينقذه الاعجاب بالنموذج وشكله من التوجه كلياً إلى الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل المطور، فلذا خرج ببنية مجهضة من الناحية الفنية لم تتوفر على تماسك الفن القديم أي المقامة، ولم تتمتع ببنية روائية ناجحة فجعلها تقف على قدم المساواة مع عمل المويلحي.

ورابعها تعامل مع الموروث من زاوية الابتكار فأعطانا بنية مسرحية لا يخطئها الإبداع والانتماء للتراث في آن.

ولعنا في حاجتنا الحاضرة بحاجة إلى القراءات الفاعلة للموروث لا المنفعلة فحسب. فنحن بحاجة إلى القراءات المستكشفة التي تستنبط

ما في التراث من قيم ومضامين وأشكال وأفكار وشخصيات وأساليب معاصرة. وهي ليست بالشيء الضئيل، ولقد صمد تراثنا على ممري العصور لأنه ينطوي على مثل هذه الأفكار والقيم والأشكال. . . إلخ.

إن مثل هذا الموقف لا يعني التوفيق، فالإنسان هو الأهم لأنه هو الذي يبدع التراث وهو الذي يترجمه، وتراث بلا إنسان يعني خزانة من خزائن الماضي، بينما إنسان يتعامل مع التراث تعاملاً فاعلاً يؤدي إلى النمو والحياة والحركة، ولهذا التراث ووارثيه.

إن تحريك الموروث في إطار التاريخ ـ الزمان والمكان ـ أمر ضروري لحياته. والأجيال تتفاوت قيمتها بالنسبة لاضافاتها ـ أي إبداعها ـ على مورورثاتها تلك.

الإبداع والحرية هما من حقوق أجيال الأمة ككل. والأجيال التي تبقى عالة على مواريثها أجيال لا تستحث الحياة، وإبداعاتنا الأدبية في الأجناس وغيرها تنبئنا بأن المستقبل للتقدم والتطور لا للجمود والركود.

إذا أردنا للغتنا وأدبنا النهوض فلابد لنا من استرداد الجدل بين التراث والموروث الحي فيكون التعامل مع الموروث الحي على مستويات:

أولها: الحفظ والصيانة من الضياع.

وأهمها: إعادة صياغته بما يلبي حاجات الحاضر والمستقبل في الابداع وتكون الشخصية الحضارية.

هذا يستدعي العودة إلى الأصول، وتحريكها باتجاه الزمن والتاريخ. ما لم نحرك هذه الأصول سنبقى حبيسي الحرف وأسرى

الكلمة.

ما يقارب القرنين ونحن نواجه نماذج الغرب اما بالتشبث بالجذور بلا حركة، او بالاقدام على هذه النماذج أقدام المنبهر والمعجب، نتحرك كالظلال، ونموت قبل الولادة.

ما ينقصنا هو حركة المفعول الجدلي. أن نفتح التراث على الموروث الحي. والموروث الحي على التراث، لنكسر الصيغ الأوروبية الإغريقية ونخرج إلى بذورنا التي تكوِّن الشخصية الحضارية.

إن مسرحية «سيد عبدالرحمن المجذوب» و«مقامات بديع الامان» للطيب الصديقي حققتا هذه الحركة، . » بديع الزمان يصبح مروثاً حيا، وهو تراث. و«المجذوب» وهو شاعر شعبي يصبح ثراثاً، وهو موروث حي. وهذا هو جوهر تجربة الصديقي في المسرح. عز الدين المدني التونسي الذي أخرج له الصديقي مسرحية فالغفران هو على هذه الشاكلة، يأخذ رسالة المعري ويحركها كأصل تراثي باتجاه المرورث الحي ويستوحي منها مسرحية التحول.

روجيه عساف اللبناني يأخذ التجربة الحية من أفواه الفلاحين الذين اغتصبت أرضهم قوى البغي الصهيوني ويرينا ضياع الأرض هو ضياع الهوية وضياع الشخصية الحضارية التي يصبح معها ضياع العقيدة أمراً لا مفر منه.

بهذا روجيه عساف يرفع الموروث الحي إلى مرتبة الأصول ويضع مسرحية تكسر الصيغة الأوروبية الإغريقية كما فعل الصديقي، بتحويل الراوي إلى رواة يروون للنظارة قضية ضياع قريتهم «الخيام» بدراما تمثل في القاعدة كما تمثل على الخشبة.

في مسرحية «الفرافير» للدكتور يوسف ادريس التي يتحول فيها الفرفور الى سيد والسيد الى فرفور بشكل متكرر جدل مشابه: إن تحريك اليومي تجاه الأصيل والأصيل تجاه اليومي هو حياتنا المرتقبة.

على تراثنا أن يسترد موروثنا الحي. وعلى موروثنا الحي أن يسترد التراث. هذا جدل واقعي وحيوي، هذا كان في الأصل.

عنترة التاريخ يصير أسطورة. فصحى معلقاتنا المتألقة شعريا، تخلع عنها الشاعرية وتصير سيرة وملحمة بلغة يومية أخرى ولكنها عربية. ترتفع مرة أخرى أو مرات عبر قريحة شوقي من الموروث الحي الى التراث الفصيح، لذلك يأخذ التاريخي من حياة جميل بثينة وجه الأسطورة، فيلد قيس بن الملوح وقيس بني عامر وقيس بني ذريح. وتتخاطفهم قرائح شعراء الفرس والترك رمزاً للحب الصوفي بعد أن مهد لذلك محي الدين ابن عربي. فهنا يلتقي التراث بالموروث الحي والموروث الحي بالتراث فيصبحان وجهين لحقيقة واحدة، يستفيد منها شوقي وصلاح عبدالصبور بتشكيل ابداعي جديد يتسامى تراثاً. وهكذا فإن التراث والموروث الحي يكمل واحدهما الآخر.

هذه هي القصيدة العربية رغم جوهرها الغنائى كانت البيضة المولدة التي تتوهج بالخصب، وتتئم؛ تنفست مع عنترة سيرة ملحمية ورواية، وتحولت مسرحية وقصيدة.

تغريبة بني هلال - على الزئبق، الطاهر بيبرس كلها صيغت على هذه الشاكلة لأن الموروث الحي لم يبق قصيدة فحسب بل تحول إلى ملحمة وقصة وسيرة ورواية ومسرحية مما جعل سليمان البستاني مترجم الالياذة إلى العربية في مطالع القرن الحالي، أن يستل نظرية جديدة في النوع الملمحي للشعر بهوية عربية.

لنخرج من مقولات التردد والحيرة والازدواجية والانبهار بالصيغ الغازية ونماذجها، لابد لنا من أن نكسر قشرة الرماد التي حضنتنا حيناً من الدهر ونخرج إلى اللهب، وأن نغرس من جديد أبراجنا المتعالية في مكامن الجذور وتربتها الخالدة. علينا أن نسترد شخصيتنا التاريخية كما استرد القرآن الكريم ابراهيم من العبرانيين وأخضع لمعايير توحيده وجمالياته ونظرته للحياة والموت والفن تراث الشرق القديم بعد أن مسخه العبران وأعطوه ملامح يهودية.

فالله واحد والوحي واحد والإنسانية واحدة ولهذا أخضع الموروث العبراني والنصراني والجاهلي فإذا بالموروث المتعدد يدخل الوحدة تراثاً واحداً يشع على مدى العصور.

في بعض القصيدة المعاصرة كما في بعض المسرحية كما في بعض الرواية، هناك حركة استرداد للموروث الحي الذي يمتد من البذور السامية القديمة الى رحم الفصحى المعاصرة وهناك معاناة مبدعة لاكتشاف الجذور العميقة في التراث والانسان للرد على الصيغ الغازية والجاهزة وكسرها.

جيل جديد من فراخ العنقاء أزغب يثقب قشرة الموت ويخرج من الرماد إلى لهب الشمس.

الرمزية والتطهير
بودلير وبو

حين اشتطت الحركة الرومانسية واغرقت في الذات وانساحت مع التسيب العاطفي واللغوي خسرت الكثير من فاعليتها وأصبحت القصيدة اندياحات شعورية بدون مركز وتلبدت رؤيا الرومانسيين للذات والطبيعة والعالم بشيء من التعمد والتكرار فتنمط النموذج الشعري واصبح اجتراراً لما سبق من أنماط بدون حيوية أو قوة بلغة وصورة متكررة وقضايا معادة عارية من الكشف عن النفس والعالم. .

هذا كله دعا إلى ردة فعل الرمزيين التي تزعمها شارل بودلير وتيوفيل غوتيه وستيفان مالارميه فعادوا باللغة الشعرية إلى الاقتصاد والاقلاع عن الانسياح الوصفي واعملوا حيويتهم الشعرية في تكثيف الرمز ومعاملة الشعر كلون من ألوان الموسيقى فالشعر عندهم لا يعبر عن أحاسيس النفس الإنسانية في السطح بقدر ما يجسد أعمق طبقات الوعي الباطني وتمركزت أشكال الرمزيين في الصورة والرمز ولغة شعرية تتواشج مع الموسيقى في صيغها وتراكيبها وعباراتها ـ كما نجدها في قصائد مالارميه وفيرلين. .

ويعتقد الرمزيون ان النفس الإنسانية التي يصدر عنها الشعر هي واحدة لا تتفرق بتفرق الحواس فتداخل هذه الحواس في التعبير عن النفس لأكثر واقعية من تفرقها ومن هنا أتى مبدأ تقابل الحواس وتمازجها (CORRESPONDANCE) في تقنية الرمزيين الشعرية الجديدة التي عبرت عن السمع بالبصر والبصر باللمس طرداً عكساً وهكذا في سكب شعري يتواشج مع النغم تتقابل فيه الحواس وتمتزج في طقس شعري سحري . .

ولقد نظر بودلير لمبدأ تقابل الحواس هذا فأصبح معلماً فارقاً بين الطريقة القديمة وخلفياتها الفلسفية والطريقة الجديدة وأبعادها في التعبير عن خبايا النفس الشعرية لا مجرد الكلام في المشاعر والعواطف في السطح .

لكن ادغار الن بو الذي استلهم تجربته الرمزية لم ينظر لمذهب جديد في شعره رغم انه كان من أبرز خبراء النقد في القارة الجديدة وبعض النقاد قرن شعره بالموسيقى الحلم الذي كان يصبو إليه مالارميه الفرنسي معاصر بودلير وشريكه في المذهب الرمزي .

وبعضهم الآخر كان يقول : ان ادغار آلن بو اشبه بعازف منه بناطق في سكبه الشعري لما في شعره من تناغم المعنى والصورة والصوت في آن . .

وكان ادغار الن بو كالرمزيين يدافع عن استقلالية الشعر كفن فهو لا يتكئ على غيره من المعارف والفنون .

وإذا كانت الفلسفة غايتها الحق في رأيه وإذا كانت الأخلاق غايتها الخير فإن غاية الفن والشعر هي الجمال وبناء عليه فليس للشعر ان يكتسب شرعيته من خارجه أي من الفلسفة والأخلاق كما عند كثير من

النظريات النقدية منذ أفلاطون والتعليميين وأصحاب العقائد الكلية في أغلب العصور الذين يرون الشعر وسيلة لا غاية ـ وسيلة لتعليم الحق أو دعمه أو وسيلة للكشف عن الخير أو مؤازرته لا غاية في حد ذاته يمثل الجمال وينبع منه . .

لكن ادغار الن بو كان يرى في الشعر غاية لا وسيلة أو قل وسيلة وغاية في ان يستمد مشروعيته من الجمال الذي هو غايته وهو ما اعتمد عليه الرمزيون في أوروبا من خلال بودلير في الترجمة والممارسة الشعرية وما تبناه جان بول سارتر من بعد الذي يقول في الالتزام في الأدب ما خلا الشعر وتنهض قصيدة الغراب (The RAVEN) نموذجاً ومثالاً لشعراء رمزيين وغير رمزيين فقد خلبت لب معظم المهتمين بالفن الشعري في شتى الأصقاع والعصور .

لقد ترجمها شارل بودلير كما ترجمها ستيفان مالارميه إلى الفرنسية وترجمها يوسف الخال إلى العربية كما ترجمها محمد مندور ترجمة أخرى كما ترجمها كميل قيصر داغر عن ترجمة فرنسية لجان روسلو في السبعينات .

مهما يكن كان ادغار الن بو يعتقد ان الفن أكثر كمالاً من الطبيعة لأنه يصححها ويزينها ويبرز ما فيها من الجمال .

وكان يسيطر على بو ما كان يسيطر على ملفيل ورالف والدو امرسون بأننا نستطيع من خلال الفكر أو الفن السيطرة على الطبيعة ونعيد بناءها بما يتناسب مع حلم الإنسان ورؤياه .

إن تحول الجحيم الأرضي إلى فردوس هو الحلم الرومانسي الذي يتشبث بقدرة العبقرية على بناء العالم واعادة بناء صورته كما يشتهي لا كما هو في الواقع وان العبقرية في تعبيرها عن الألم العظيم تتطهر منه . .

هل هنالك أمل للإنسان في النجاة من الموت؟ هل يستطيع الفن ان يحول جحيمنا الأرضي إلى فردوس سماوي؟ ان ام الفن مجرد عزاء لقافلة البشر التي تعرف انها في النهاية سوف تصل إلى ما وصل إليه بنو آدم من قبل؟ سوف تصطدم بجدار الموت الذي لا مهرب منه . لكن الاسطورة تحدثنا ان اورفيوس يهبط إلى العالم الأسفل لينفخ في نايه روحاً توقظ حبيبته من عالم الموتى . .

الناي رمز للشعر والفن والروح الإنسانية بما فيها من حيوية وبما لها من تعلق بالجمال والحب تستطيع معها حبيبة أورفيوس ان تنهض من الموت . .

وهذا النهوض لا يكون قبل ان يهبط الإنسان درجات الجحيم . . هبطه أورفيوس كما هبطه شارل بودلير في ديوانه)ازهار الشر) حنيناً إلى فردوس غير ارضي كما في عقائد الرومانسيين وهبطه أيضاً ارثور رامبو في شعر في)موسم في الجحيم) ويتساءل المعنيون بالأدب والقيم في عالمنا الحديث عن هذا التناقض المرعب بين تقدم أوروبا المادي والعلمي وسليلتها الولايات المتحدة ثم سليلها الآخر المنشق السوفياتي)والمرتد الآن) هذا التقدم الذي كثير من الشعراء والفنانين يعتبرونه سقوطاً على الصعيد الحضاري؟ وهذا بالذات ما يشكل معاناة الشاعر الحديث فبينما يصعد العلم بنا إلى الكواكب فإن الإنسان يهبط مأساوياً على درجات الجحيم الأرضي إلى الأسفل . .

التاريخ هو فوضى الروح كما يشير ت . اس . اليوت ولينفذ الإنسان بروحه ويتحرر ويخلص لابد من العودة إلى المخلص وهو في نظره المسيح وفي اطار الدوغما الكاثوليكية هذا السقوط الذي يتكلم

عنه اليوت هو الجحيم الأرضي الذي هبطه قديماً جلقامش ليقابل نوح السومري الاكادري ويتعلم منه الحكمة أو الجحيم الذي هبط إليه يولوسيس في «الاوديسة» والمسمى بـ(HADES)؟ ليحوز على أجوبة لأسئلة الإنسان الأساسية. . أهو الجحيم الذي هبط إليه اورفيوس؟ ليوقظ حبيبته من الموت بالناي المسحور؟ . . أهو الجحيم الذي هرب منه عزرا باوند في أمريكا والتجأ إلى الفلسفات الروحية الفاشية من أجل انقاذ أوروبا والغرب من تهالك القيم؟

بعض النقاد الغربيون يقول:

(The WAY DAWN is the WAY UP) «الطريق إلى تحت هو الطريق إلى فوق «أو» الهبوط إلى الأسفل هو الصعود إلى فوق» ولكن ليس قبل ان يعاني الإنسان الفرد مأساته ويتلمس درب الخلاص من جحيم الحضارة التي طغت قيم المادية على روحها القلقة والتي طعنت في السن قبل أن تطعن عالم المجرات ان الجحيم الذي هبطه شارل بودلير في «ازهار الشر» يذكرنا بجحيم ادغار الن بو الرعب والموت حنينا إلى الفردوس الموعود.

وليس ذلك بدعاً لأن شارل بودلير كان يعتبر معاصره ادغار ألن بو صنوه. . لماذا لا يكون شارل ادغار وادغار شارل؟ ولم يكتم الشاعر الفرنسي اخوته هذه للشاعر الأمريكي ومن المعلوم ان بودلير ترجم بو إلى الفرنسية وحين عير بودلير بتأثره بادغار الن بو لاسيما في شعره قال بما يعني: نعم لقد ترجمت بو ولكن كان يتنبؤني ويقصد بذلك ان النفس الإنسانية الواحدة عبرت عن ذاتها بقناتين مختلفتين مرة عبر بو ومرة عبر شارل بودلير لكن وحدة العقيدة الشعرية في مذهب الرمز مآلها هو وحدة النفس التي تتعدد حواسها ووسائلها وتتمازج وفق

مقابلات الحواس الرمزية لتعبر عن هذه الوحدة ولا يخفى ما في ذلك من شطح صوفي . . ولماذا اذن لا يكون الجحيم الذي هبطه ادغار الن بو هو الجحيم الذي هبطه بودلير؟ لا لأنه ترجم ادغار الن بو من الانجليزية إلى الفرنسية بل لأن سقوط الحضارة الغربية في فرنسا القرن التاسع عشر رغم تعاليها واكتشافاتها وقوتها قلصت مساحة الإنسان وحريته ودفعته درجات أوسع في سلم النزول إلى الجحيم لا الخلاص منه . . هو سقوط المتطهرين (PURITANS) في العالم الجديد الذين فروا بحريتهم من أوروبا إلى العالم الجديد ليبنوا الإنسان والحضارة وفقاً لمثلهم المتعالية مما قلص حرية الإنسان الحقيقية واعطاه مساحة أضيق وأدى إلى تجاهل طبيعة الإنسان كما عبر عنه هورثورن في)الشارة القرمزية) ودفع بادغار الن بو إلى ان يهبط درجات جحيمه من الرعب بحثاً عن الفردوس . .

هذا إذا تجاهلنا الأزمة الأخلاقية التي ضرب عنها الامريكيون صفحاً لثلاثة قرون واعني بها استئصالهم للسكان الأصليين للقارة الأمريكية ثم عادوا لعملية غسل الذنب في بعض انتاجاتهم الأدبية والفنية لاسيما الأفلام ليعترفوا ببشاعة جريمة استئصال الهنود وابادتهم في حروب وغزوات متواصلة وليدفعوا أحياناً عن طريق انظمتهم القضائية تعويضات مالية وليردوا بعض حقوق الملكية لهم في هذه الولاية وتلك . .

مهما يكن فإن الجحيم الذي هرب منه عزرا باوند لا يتمثل في هذا البعد الأخلاقي للحياة الأمريكية في القارة الجديدة بقدر ما يتمثل في سقوط الحضارة الكلي في القيم المادية ونفي الروح من عالم الإنسان والاغراق في استغلال الإنسان عن طريق الانتاج الصناعي الذي جرف

القيم الروحية القديمة مرة واحدة واحل محلها قيماً خاوية أخرى)ما يعبر عنه بقيم السوق اليوم) أدت به إلى الغربة والنفي في مدن الحضارة الجديدة وهذا كله مهد بشكل من الأشكال إلى رؤيا اليوت في الأرض الخراب ووقوفه على عتبة الايمان بالمخلص من جحيم المادة وسقوط القيم في حضارة أوروبا الهرمة . .

وهكذا نرى ان الشعر لم يعد أداة للتطهر فحسب بل أصبح أداة من أدوات الرؤيا والمعرفة لعالم النفس المعقد والعالم والسبيل الوحيد لاستيعاب مشاكله وقضاياه هو المعاناة التي تمثلت في هبوط جحيمه إلى الدركات السفلى ليتمكن الإنسان من الصعود مرة أخرى إلى عالم النور والضوء .

ادغار ألن بو (١٨٠٩ - ١٨٤٩)
الشعر والرعب

رغم أن ادغار ألن بو كان قد ولد في مدينة بوسطن العاصمة الثقافية للولايات المتحدة لاسيما في القرن التاسع عشر، لكنه يتم في سن مبكرة هو وأخوه هنري واخته روزالي من الوالدين. فتبناه جون الن بدافع من زوجته اليزابيث التي لم يكن لها ولد فأحبت الطفل ادغار وتعلقت به فتبناه زوجها مكرهاً.

وانتقل معهما إلى فرجينيا وعاش مع أمه بالتبني وزوجها هنالك. كما درس في جامعتها. إلا أنه لم يبلغ سن الشباب حتى اختلف مع عمه واستقل مغامراً في مواجهة الحياة وتكاليفها. وكانت المشاكل النفسية والاقتصادية التي واجهها بو شاقة وكثيرة مما دفعه إلى تعاطي المسكر والادمان عليه هرباً مما كان يتهدده من رعب الحياة المادي والنفسي.

ومما زاد الطين بلة انه لم يكن لديه عمل يستطيع أن يعيش منه مما دفعه إلى الكتابة والتعيش منها، فكان ذلك نقمة عليه ونعمة على القراء، لأنه وجد الوقت الكافي ليتفرغ للابداع مستنداً على ما تدره

عليه من مبالغ زهيدة كتاباته للصحف والمجلات في ذلك الحين.

وادغار ألن بو علامة مضيئة في تاريخ الأدب الأمريكي. فقد كان شاعراً متميزاً، ونقاداً وقصاصاً مبدعاً.

لكن سنوات الرعب والخواء والرفض الذي كان يستشعره من جون ألن تركت آثارها على نفسيته وشخصيته وشعره ووجهتها إلى أن يحدس ما في العالم من عدم توازن وطبيعة ظالمة.

ما يستلفتنا في نتاج ادغار ألن بو انه في مجمله شعر غنائي ينطلق من معاناة الشاعر نفسه وتجاربه الإنسانية والقدر والجمال. إلا أن فعالية بو الإبداعية لم تقتصر على الشعر بل اشتملت هذه الفعالية أيضاً على الأقصوصة.

والسؤال هو هل كانت هذه الفعالية ثنائية ذات وجهين، وجه ذاتي رغم التماع واشعاع فلذاته فهو ملفع بالضباب والابهام لا الغموض، يستبين للمتلقي ولا يستبين. تبصر عينه هذه الالتماعات والاشعاعات الشعرية لكنه لا يقبض بيقين على جوهرها وسرها ومعناها النهائي كما في النثر والمنطق أو الأخلاق أو الفلسفة، يتعلق قلبه وفكره بها ولكنه يحس أنها تنطوي على معين هائل من الثروة الإنسانية.

لماذا بقي شعر ادغار ألن بو بعد موته، وزاد اهتمام النقاد ومؤرخو الأدب وعشاق الشعر بانتاجه الذي لم يكن متسعاً كل السعة. هل هي معرفة الإنسان الشاعر للنفس الانسانية من خلال المنظور الشعري؟ هل هو الجمال جمال الفن الشعري حيث تكتشف في اللغة لغة أخرى تتواصل بها الأرواح والنفوس تواصلاً حميماً لا تؤديه الألسنة العادية اليومية.

هل هو صدق معاناة الشاعر وإخلاصه في استكشاف الإنسان وابعاده اللامرئية من خلال الكلمة الشاعرة.

أم أن كل هذه العناصر مجتمعة المعرفة الشعرية إذا صح التعبير أي معرفة النفس شعراً والجمال الذي يكمن وراء اللغة في لغة اللغة أو الشعر، وصدق التجربة جميعاً أعطت للنزر اليسير من إنتاج ادغار ألن بو الشعري صفة البقاء.

والوجه الآخر لفاعلية بو الإبداعية هو الوجه الموضوعي وجه الأقصوصة الذي لم يكن توأماً لوجه القصيدة ومساوياً له فربما يرجح عند بعض النقاد على بو الشاعر.

الشعر عند بو لا علاقة له، بالمنطق والوعي ولا يقترب من قضايا الأخلاق والواجب إلا صدفة. وهذا لا يعني أن بو شاعر هدام أو عدمي أو فوضوي حاقد على البشرية ينوي لما أصابه من شقاء أن يقتص منها بتسليط سحره الشعري عليها وتقويض دعمائها الاجتماعية والأخلاقية، وإنما يعني استقلالية الشعر كفن يقوم بذاته، ولا يتكئ على فنون أو معارف أو ميادين أخرى، إنه جميل بذاته وقوي بذاته، ومفيد بذاته. لا لأنه يخدم الأخلاق أو الاجتماع أو الاقتصاد والسياسة.

الشاعر قضيته هي الجمال الإنسان والإنسان الجمال، كما هو الخير للأخلاقي والحق للفيلسوف.

وخلافاً لحياة بو غير المتوازنة وغير المتسقة والتي كان يمزقها التعثر المادي والعوز ويسيطر عليها الشقاء والإدمان كان شعره آية في الانسجام والتوازن وكان فنه مقطراً صافياً لا حشو فيه ولا زيادة.

هل يستوي النقيضان حياته وشعره، وهل لهذا الجمال الشعري ان يتفجر من هذا الشقاء الإنساني؟

قصيدة الغراب التي تمثل غاية في العذوبة والرقة من جهة السبك والشكل حتى لكأنها قطعة موسيقية تدور من جهة المضمون على أعمق ما يكابده الادراك الإنساني: الحب والقدر، القدر والإنسان، الإنسان والموت من خلال الأداء الموسيقي للغة الذي اسمه الشعر.

حتى أقاصيص بو التي يفترض أن تسودها النزعة الموضوعية في المعالجة يسيطر عليها الحدس والكشف وهتك المحجوب عن لا وعي الحياة والإنسان تماماً كما هو الأمر في قصيدة الغراب التي بدورها تبدو أيضاً اقصوصة في قصيدة وقصيدة في اقصوصة. شخصياتها الأساسية هي الشاعر والمحبوبة الفقيدة ايلينور. والصيف الذي يمثل المخبأ من القدر الغراب الذي كسا القصيدة بريش الغرابة والجمال والابهام.

والحوار الدائر بين الشاعر والغراب يأخذ نسق ما يسميه الشاعر بـ «الجمال الموقع».. ويعني به الشعر..

لكنه يقوم على مقدمة ووسط وخاتمة وحبكة الشاعر والغراب ويدور حول أخطر قضايا الإنسان التي المحنا إليها فيما سلف كالحب، القدر، الموت.

ويتميز شعر ادغار الن بو عموماً بالشفافية والكثافة في آن. جملته الشعرية مكتنزة وموقعة، واكتناز العبارة وايقاعها أجمل ما في شعره من سمات.

لكنه يعتني بالحوار ويستخدم حيلة الصوت والصدى والتكرار. كما ان استغلال اللازمة الموسيقية في بناء القصيدة يولد حركة وحيوية

شعرية خلابة .

وتمتزج اساليب الخبر والانشاء في القصيدة الواحدة أو تنفرد ، لكنها لا تخرج عن الايجاز المكتنز بالايحاء واللمح الشعري الأخاذ كما يلجأ أحياناً إلى التضمين الأسطوري ليخلف أجواء شعرية مسحورة ف «ديانا» ليست غير واحدة من محبوباته ، كذلك عشتار رمز الجمال والحب والخصوبة .

وروحه المعذبة يستعير لها «تنتالوس» فتصبح الروح «المتنتلة» : - من الاسم نفسه - وهو على «نمط بروميثيوس» سارق النار ، يسرق اكسير الرمز ويمنحه للبشر . فتوقفه في مياه نهر تحت أشجار مثمرة ، عاجزة عن ري عطشه أو سد رمقه .

ويردد أسماء أثينا وروما وبعلبك وغيرها من أسماء المدن القديمة للغرض نفسه .

حتى أسماء محبوباته وبعضهن كن زوجات له ترشح بالايقاع والنغم «ايلينور» قصيدة الغراب وأنابل لي للقصيدة التي تحمل العنوان نفسه ، و«أولالي» أيضاً على نفس الطراز ، وهيلانة في قصيدة «مقاطع لهيلانة» وآني في قصيدة «إلى آني» وقد يستغل الشاعر موسيقية هذه الأسماء وشحناتها العاطفية ليكررها في مقاطع القصيدة الواحدة وكأنها لازمة صنع ذلك في قصيدة الغراب ، وصنعه أيضاً في قصيدة أنابل وقصيدة «أولا لي» واستخدام التكرار لاسم المحبوبة آني في قصيدة «إلى آني» مولدا النغم والأثر نفسه دون منظور هذا التكرار إلى صبغة اللازمة كما في القصائد التي المحنا إليها فيما سلف .

وغني عن البيان ان شخصية ادغار الن بو شخصية واحدة موحدة فهو هو في حين يكتب اقصوصة أو ينظم قصيدة ، ومعالجة جنسين

أدبيين في آن لا يعني انقسام الشخصية الإبداعية بقدر ما يترجم تنوعها.

ورغم استقلالية كل جنس أدبي بأبعاده ومواصفاته فقد تبين لنا تداخلهما عند بو من جراء وحدة الشخصية ووحدة رؤياها ومضمون اختباراتها الإنسانية وتجاربها، لذا نرى أن الاهتمام بالشاعر والقاص لم يكن واحدهما على حساب الآخر بقدر ما كان اهتماماً موحداً ببو المبدع شعراً وقصصاً.

إلا أن هناك ظاهرة محيرة في الأثر الذي تركه الشاعر على بيئته وعصره في الدائرتين الأمريكية والأوروبية.

وإذا قيل قديماً «لا كرامة لنبي في وطنه» أو قيل «زامر الحي لا يطرب» فإن هذا القول ينطبق انطباقاً كبيراً على شاعرنا الأمريكي بالنسبة لمعاصريه الأمريكيين، ولتميزه كشاعر وقاص وناقد ولابداعه على المستويات الثلاثة في آن فهو لم يمالئ ولم يجامل معاصريه من المبدعين بل كان صارماً معهم وجسوراً. وفي بيئة كالبيئة الأمريكية التي تؤكد على الامتثال في مجتمع يثمن التقدم التقني وانسجام الفرد مع المحيط كان ادغار الن بو من الرواد الذين أسسو نظرية واضحة في الفن تقوم على رؤية فكرية فلسفية وتحافظ على حق الإنسان الفرد في الإبداع في وسط تتعاظم فيه السيطرة التقنية والعلمية وتزداد، ويطالب المجتمع المرء بالامتثال إلى حد ذوبان الشخصية الكيانية في شخصية المجتمع وطموحاته العامة.

وشتان بين استقبال المبدعين الأمريكيين من المعاصرين له والمبدعين الأوروبيين، ان حرص بو على حريته واستقلاليته ككائن فرد وتثمينه لهما أورثاه خصومة الداعين إلى الامتثال في المجتمع الأمريكي.

فقد سماه امرسون «رجل الغابة» لبربريته وتوحشه أي لعدم امتثاله.

ولا يخفى أن تسمية كهذه تحاول اغتيال فكر بو أو اعدامه كما تحاول أن تؤسس الانسجام والامتثال حتى في الإبداع الذي يقوم على الحرية، اما ولت ويتمان الشاعر الأمريكي الآخر الذي تجاوزت شهرته القارة الأمريكية إلى أوروبا فقد تصدق عليه بحضور ذكرى مأتمه في عام ١٨٧٥م وانتظر ما ينوف على ربع قرن ليعبر عن تقديره للشاعر وكان هذا التقدير مصوباً إلى ما فيه شخصية بو من شاذ ومتمرد أكثر مما هو موجه إلى الجوانب الإيجابية في شخصية الشاعر بو وشعره.

وحده «هوثورن» القاص الآخر الذي يحاذي بو في التعبير عن الرعب الذي يكتنف المجتمع الأمريكي يعترف بفذاذته وعبقريته.

كان هورثون يثمن الطبيعة الإنسانية ويحاول أن يحررها في إبداعه من القمع الذي تفرضه المؤسسات عليها أو أنه كان يتعاطف معها ولو خرجت على المعهود والمأثور من السلوك البشري، لذا نراه في «الشارة القرمزية»، يتعاطف مع الحب ضد زواج غير متكافىء ويساند الروح الإنسانية ضد القوانين الغاشمة، فلا غرو إذن أن يعترف هورثون وحده بعبقرية بو من بين معاصريه.

أما في أوروبا فكان الوضع النقيض الآخر، كان الاحتفال بشعر بو وآرائه وقصصه كبيراً والاعجاب بجرأته وآرائه في الطبيعة والفن بالغاً وريادته بالنسبة للمبدعين في الشعر والقص لا ريب فيها. فقد ترجم الكثير من قصائده وشعره ونقده في حياته، واحتفل به اعلام الابداع في فرنسا ستيفان مالارمييه وتشارلز بودلير اللذان ترجما إلى الفرنسية قصيدة الغراب.

وقد تلقف الشعراء والقصاصون والنقاد انتاجه بالاعجاب والاحتفال لأسباب كثيرة منها :

إن المبدعين الفرنسيين لا تحركهم حوافز الامتثال كما في الوسط الأمريكي ويحتفلون بالتمرد والابداع احتفالاً بارزاً.

انعدام المنافسة بينهم وبين ادغار الن بو التي حجبته عن معاصريه الأمريكيين اضف إليه رشاش نقده الصارم الذي أصاب الكثير منهم.

تباشير التقنية في القارة الأوروبية والأرض الجديدة كانت تحفز المشتغلين في الفكر والإبداع للبحث عن رموز الإبداع الذي يثمنون الكائن الفرد في وسط تقني مسيطر يحاول أن يستلب حريته من أجل ما يسمى بالصالح العام.

لماذا تنتهي أقاصيصه بالعودة إلى الموت؟ ولماذا تسيطر ثيمات الموت وسباقاته على الكثير من قصائده؟ أكان هذا تعبيراً عن العودة إلى القبر، القبر الرحم حيث يتكور الطفل؟

هل الحرمان الذي عاناه ادغار ألن بو اولا من الأب وثانياً من الأم ثم الحياة القلقة مع هنري الن واليزابيت ابويه بالتبني، والجفاء والجفاف الذي مارسه هذا المكره على ادغار الذي لم يتلق منه غير التأنيب والرفض والشح والحساب السعير عن ضروريات الحياة ولوازمها.

ما في شعر بو في المرأة كما لاحظ تشارلز بودلير، ما يدل على بادرة الرغبة لقد كانت قصائده عنها تنضح بالعذوبة والرقة، كانت المرأة عنده أبدا الأم الحضن الذي ينتظره وحرم منه، التجويف الرحمي الذي يتكور على الطفل الذي يتمنى دائماً العودة إليه.

وكما في شعره كذلك في قصصه فإن بو لا يعبر عن الوعي بقدر

مـا يعـبـر عـن اللاوعي ولا يرتبط بالعـقل بقـدر مـا يتـصل بالحـدس، ورحلاته ليست جغرافية بقدر ما استكشافية في مجاهل النفس الإنسانية وخبراتها السوداء في عالم يكتنفه الرعب من كل جانب.

لم يكن أثر ادغار ألن بو في الأدب الحديث محصوراً في الشعر، فقد كـان يعتقد أن الأقصوصة يمكن أن تقول ما لا تقوله القصيدة، أي أنها تعطي حرية أكثر للمبدع لا تعطيه اياها القصيدة لذا نراه أكثر من انتاج الأقصوصة، وابتكر نموذج القصة البوليسية، ورغم أن هذا النموذج يلبي حاجة حديثة ملحة في أدب القص في عصر السينما والتلفاز - إلا أن ذلك لم يعتم على اضافته في الشعر، سيما انه كان «السابق» لبودلير وكافة الرمزيين في العالم.

كان ادغار ألن بو يتكلم في قصصه عن عالم تسكنه الأشباح ويهيمن عليه الرعب. وكان مولعاً في كشف النقاب عن الخارق في أدبه، ورغم أن النقاد كثيراً ما نعتوا قصصه بفوق طبيعية، إلا أنه كما شهد فيه ديستويفسكي، أعظم كتاب الرواية على الإطلاق في كل العصور، لاسيما في «الاخوة كرامازوف» ورواية «الجريمة والعقاب» ورواية «المراهق» ورواية «المقامر» و«الإنسان الصرصار» والروايتان الأوليتان اخرجتا على الشاشة الفضية قال: ان أدغار ألن بو يشبك أبطاله في أغرب الأزمات، وينطلق ليصف نفسياتهم في خلفيات واقعية مذهلة وبأشد التفاصيل جزئية.

ووسم خياله بالآلية «الميكانيكية» إلا أن بو بدون ريب، من الكتاب الذين عبروا عن الرعب الإنساني. رعب الروح لا رعب الزمان والمكان. يقول بو: «إن الرعب الذي اكتب عنه ليس رعب المافيا ولكنه رعب الروح».

والسؤال هو لماذا تخصص بو بالكتابة عن الرعب. هل أراد من خلاله أن يغنط القارئ. ويستولي على مخيلته. وتطهيره من خلال ذلك، من الاحتقانات العصبية والنفسية؟ هل كان لقصصه التي ينتظرها القراء وقع المآسي المسرحية؟ رغم انها من جنس الأقصوصة؟ وهل الاقصوصة قادرة على إثارة عواطف الشفقة والرحمة والخوف كالمآسي عند يوروبيدس كما حدثنا ارسطو في كتاب الشعر، فتكون وظيفة الاقصوصة وظيفة نفسية بالدرجة الأولى، وظيفة امتاع بالتطهير. ومن خلال التطهير تحدث الوظيفة الأخلاقية لا العكس، بتنفيس عواطف الشفقة والخوف الزائدة والحصول على راحة النفس وتوازنها.

إن ادغار ألن بو مخترع الأقصوصة البوليسية التي أصبح لها شأن في آداب الأزمنة الحديثة. لا يرى في الفن أو الشعر معلماً أخلاقياً وهو من الخبراء المتميزين في النقد للقارة الأمريكية في سحابة القرن التاسع عشر، هذا لا يعني انه كان هداماً بقدر ما يعني انه يرى للفن استقلالية ووظيفة متميزة عن وظائف الفلسفة والأخلاق.

وحين تنتهي من قراءة واحدة من أقاصيصه كسقوط «بيت اشر» أو «الكابتن بيم» تتحرر من هيمنة الكاتب التي تشبه المغناطيس انه يمتعك فالرعب في كتابته وسيلة وغاية في آن، ولكن رعب الروح الذي يكتب عنه ادغار ألن بو من أين يتولد ومن أين مصدره. وما هي قضاياه؟

الجحيم بالنسبة إلى بو: هو جحيم النفس. فالإنسان ينزل إلى الجحيم في كل لحظة، في حضرة لحياة والموت وغياب الحرية)الجبر) والعزلة التي تأكل جملته العصبية وتجعله هشا كجناح فراشة.

فالرعب عند بو اذن ليس رعباً ميتافيزيقيا. إنه الرعب الذي يولده الإنسان والمجتمع في نفس الإنسان.

ولو عرفنا مسار حياة أدغار ألن بو وعصره لما استغربنا هذا الرعب الذي يتكلم عنه.

أصحاب مذهب التعالي أو التسامي (TRANCI DENTAL-ISM) في الشمال الشرقي من الولايات المتحدة. كانوا يتعالون على الواقع. ويرون أن حل مشاكله وقضاياه يهبط من الفكر والمثال. وكانت وثوقيتهم لا تردد فيها، في قدرة الإنسان على حل مشاكله، أياً كان نوعها كيانية فردية أو اجتماعية اقتصادية أو سياسية أو دينية. المثال وحده الروح الكلي الذي يمسك العالم من أن يتهالك. هو وحده بلغة امرسون كفيل بحل هذه المشاكل.

والجاليات التي فرت بعقائدها من أوروبا لاسيما انجلترا إلى الولايات المتحدة طلباً للحرية من نظام العالم القديم كونت نواة المجتمع الجديد في الشمال الغربي من أمريكا وكنائسها المتمردة على الكاثوليكية واحتكار تفسير الكتاب المقدس هي التي أفرزت حركة «التعالي» لاسيما إذا تذكرنا ان روالف والدو امرسون (١٨٩١ ـ ١٨٠٠) الزعيم الفكري لهذه الحركة كان قسيسا راعيا لإحدى الكنائس، لكنه اعتزل مركزه الكنسي للتعبير عن مزيد من الحرية في التصدي لبناء الإنسان الجديد على مقاس هذا المجتمع الذي كان يمتلك الأجوبة الجاهزة لكل المشاكل دون العودة إلى الإنسان وعواطفه ووجوده وطبيعته ربما كان من أسباب الرعب الذي يكتب عنه ادغار ألن بو.

وقد عبر معاصره هوثورن عن هذا الرعب في روايته «الشارة القرمزية» (انظر تحليلنا لها فيما بعد).

ماذا عن طبيعة الإنسان وبنيته النفسية؟ أيجب أن نفسر هذه الطبيعة لتوافق القالب الذي يفرضه الفكر المتعالي؟ لماذا لا نأخذ هذه

الطبيعة بعين الاعتبار؟ لماذا لا نقلص مساحة الرعب التي تفرضها على أرواحنا أفكار الإصلاح المجردة التي تهبط علينا من عالم المثل مغيبين هكذا عالمنا الأرضي وطبيعتنا الإنسانية؟

كان ملفيل)١٨٩١ ـ ١٨١٩) صاحب رواية «موبي دك» رمزاً للاغتراب الوجودي وكان ادغار الن بو الذي هبط إلى جحيم النفس رمزاً للخبرة الانسانية من الزاوية السوداء . . أكانت ظروف بو العائلية وما عاناه من يتم من والديه الحقيقيين وما قاساه من رفض من أبيه بالتبني ثم وما كابده من غربة حينما ترك البيت الذي قضى فيه طفولته مطروداً ممن كان له بمثابة الأب فاختلف معه وواجه ظروفا اقتصادية شاقة، ثم اللجوء إلى الادمان لتخفيف ذلك كله، أو لنسيانه، من الأسباب التي خلق تجويفاً هائلاً في نفس بو اسمه الرعب؟

ام ان هذا الرعب مرتبط بورطة الانسان الوجودية أصلاً: الحياة والموت لا الاجتماع والاقتصاد وما شابه؟

أغلب أبطال بو أذكياء منجزون لكنهم في بحث دائب عما يلغي رعبهم. فهم في رحلة جغرافية ونفسية معا مما يزيدهم ارتقاء كما يزيدهم حدة وعزلة. والهروب من الرعب غالباً ما يؤدي إلى الموت. تلك الحقيقة التي لا يجادل فيها ولا يستطيع انكارها منكر.

فرحلة كابتن بين إلى باطن العالم وهي سلسلة من ازمات الرعب على شاكلة قصص البحارة وغرابتها تنتهي بنهاية غامضة. ففي نهاية المطاف في القطب الجنوبي يظهر شلال ويتجوف فإذا بجثته في كفن أكبر بكثير من الحجيم الطبيعي لبني البشر، ببياض ناصع كالثلج. لم يبق شيء يكشفه بيم وانتهت الرحلة بالموت.

كذلك نهاية «بيت اشر» فالثروة والجاه والمعرفة يمتلكها جميعاً

فراغ الرعب، ويهيمن عليها شعور الوحدة والعزلة، ويدمرها الموت الذي يولد من قبل الطبيعة. كأنما هو آت من قصة أخرى مشابهة حدثت كما تحدث الآن بالضبط ذات مرة وفي مكان آخر.

والجحيم الذي هبطه ادغار ألن بو قد هبطه من قبل دانتي الاجيري الشاعر الإيطالي في رائعته «الكوميديا الالهية». وأقصوصة «موريللا» المرأة التي أصبحت يوم تعبر عن الحب والموت ذات الروح العملاقة التي علمت الشاعر اسرار كثيرة وهي اشبه بالزوجة الأم منها بالزوجة الجسد. والطفلة الوحيدة التي تركتها باسمها عينه «موريللا» كانت صورة طبق الأصل عن أمها. إلا أن الرعب والموت اللذين جردا بو من موريللا الأم، هما أيضاً يخطفان منه موريللا الطفلة، وحين يذهب إلى القبر العائلي ليدفنها فيه فلا يجد موريللا الأولى حيث يدفن الثانية.

وأقصوصة «مخطوطة معثور عليها في قنينة» تتكلم أيضاً عن البحر والموت والرحلة الغريبة التي تنتهي بالموت الخارق. أجواء ربما تذكرنا بعوالم كوليردج الذي يعبر عن التجربة والبراءة في قصيدة «أغنية إلى بحار قديم» وكان بو قد رحل في طفولته إلى انجلترا مع ذويه بالتبني وتلقى ثقافته الأولى ومحبته للأدبين اللاتيني والانجليزي هناك منذ نعومة اظفاره وقصصه ذات الأسفار في المجهول أو الرحلات الغريبة في البحر أو إلى القطب والخارقة في آن تنم عن مكتسباته المبكرة وطفولته الأولى من أدب العوالم البحرية الغامضة والغريبة.. والسر الذي تؤدي معرفته إلى الموت اختبره بو وعبر عنه في أقاصيصه كما في «الكابتن بيم» و«مخطوطة معثور عليها في قنينة» وهي أقرب إلى خوارق الطبيعة منها إلى حوادث الواقع.

هل العودة إلى الروح الكلي على طريقة امرسون ينقذ روح الإنسان من الرعب؟

أعلينا أن نتجاهل طبيعة الإنسان وحاجاته كي نحل مشاكل الإنسان ومعضلات الحياة؟

وهل الاستغراق في متطلبات الجسد يحل مشاكل الروح؟

وهل لأمريكا هذا العالم الجديد الذي انغمس في حمأ المادة أن تصغي لشاعر كأدغار ألن بو هذا الصوت الرقيق الذي ينبعث من عالم الروح التي لا تتجسد إلا في الجمال الموقع الذي يتمّ وغرّب في عالم الربح والخسارة وتجارة الجسد.

كان لصوت كصوت بو ان ينبثق من نفس ذاقت مرارة الكارثة وتلوعت جوعاً وحاجة وفقراً في عالم يتبعج من التخمة.

أدغار ألن بو العربي
خليل حاوي ونازك الملائكة

هناك شخصيتان شعريتان بارزتان في الشعر العالمي تركتا اثرهما في دولة القريض بسعة العالم. شارل بودلير الفرنسي وأدغار ألن بو الأمريكي.

وفي هذه المقالة سوف نتقصى الأثر الذي تركه بو في بعض شعرائنا.

لقد ترجم كميل قيصر داغر كتاب جان روسلو الفرنسي الذي بعنوان «أدغار ألن بو» مع منتخبات من شعره عن الفرنسية. وصدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت (١٩٧٨م). وسنهتم بالترجمات عن بو في مقالة أخرى لكننا هنا سنركز على شاعرين تفاعلا مع شعره باللغة الأصل أي الانجليزية.

هما خليل حاوي ونازك الملائكة. ونتكلم فيما بعد عن علاقة جبران به.

لم يخف خليل حاوي اعجابه بشعر بودلير. وكان له اهتمام خاص بقصيدته «الإلبتروس» التي تمثل تعالي هذا الطير الفذ، لكنه

يضطر إلى الهبوط إلى مستوى البشر العاديين عندما يتخلى عن أجوائه وتحليقه كناية عن الشاعر.

وكان خليل يقرأ شعراً انجليزياً وفرنسياً من بودلير ومن ادغار الن بو في فتوته كما يحدثنا أخوه ايلي في كتابه مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره دار الثقافة ببيروت ١٩٧٨م، ص (٢٧٦ ؛ ٢٩١ ؛ ٣١٧).

ولم ينقطع اعجاب خليل بـ بو حين أصبح أستاذاً للنقد في الجامعة الأمريكية. اما في طور النشأة فقد كان يتلو شعر بو بصوت عال، وكان يستمتع بسماع ألفاظه مصوتة «وكأن له قيمة أخرى حين يتلى عالياً»، حتى ان أخاه إيلي يحفظ أبياتاً من شعر بو لسماع أخيه ينشدها رغم ثقافة إيلي الفرنسية وبعده عن الإنجليزية آنئذ.

وكان خليل حاوي يهتم بشارل بودلير زعيم الرمزية. وكان يحفظ بعضاً من شعره عن ظهر قلب، وقد قصد حلقة كان يدرسها سعيد عقل في الجمال والشعر والرمز. وهو ممثل الرمزية العربية بعد أديب مظهر الذي يعتبره إيلي حاوي، أخو خليل، الممثل الحق للرمزية لا سعيد عقل.

وقد تأثر خليل حاوي في إرهاصاته الأولى بما كان يقدمه سعيد عقل لاسيما في علاقة الجمال بالرمز والشعر لكنه كان يعتبر سعيد عقل ممثلاً لمدرسة البديع أكثر مما هو ممثل للرمزية، وخلقياته الفلسفية والجمالية، فترك حلقة سعيد عقل غير راض. والحق ان سعيد عقل كان يبقي جذوة الشعر والتجديد العربيين ملتهبة في مرحلة ما بين الحربين الكونيتين. وقد تأثرت أجيال الأربعينات والخمسينات الشعرية به، وإن أبقته الدراسات النقدية في الظل.

واستقر اعجاب حاوي على بيتس شاعر ايرلندا القومي الذي

يجعله تي . اس . اليوت خارجا على الرومانسية وأقرب ما يكون إلى الرمزية . وعفاف بيضون في دراستها لخليل حاوي تصله بمؤثرات بيتس أكثر مما تصله بمؤثرات اليوت الذي استحكم سلطان تقنيته في القصيدة التموزية في شعرنا العربي الحديث، على خلاف ريتا عوض التي تصله بطقوس الخصب .

وان كنت أرى ان حاوي دمج الاثنين معاً في الكثير من قصائده التي تتمركز في الرمز كالسندباد والعازر .

واهتمام خليل حاوي بالشعر الانجلوساكسوني طغى على اهتمامه بالشعر الفرنسي رغم اعجابه ببودلير، ولا أعرف شاعراً عربياً اهتم بالشاعر الأمريكي أدغار ألن بو كاهتمام حاوي به، وبانتقاله من المدارس التي تهتم بالثقافة الفرنسية، في مرحلة ثقافة تعليمه المتوسطة والثانوية، إلى الجامعة الأمريكية وجه خليل حاوي اهتمامه جهة حاوي اهتمامه جهة الشعر الانجليزي الذي ترك ميسمه على قصيدته وشعره .

وهاتان الثقافتان اللاتينية الفرنسية والانجليزية الانجلوساكسونية، كانتا ولا تزالان تتنازعان دوائر النفوذ في التربية والثقافة في لبنان ممثلتين بمؤسسات مهمة ابرزها الجامعة . فقبالة الجامعة الأمريكية، هناك الجامعة اليسوعية التي تمثل التأثير الفرنسي أضف إلى ذلك المؤسسات الأخرى .

كما أن خليل حاوي أتم علومه في الجامعة الأمريكية في بيروت . وحاز على شهادة الدكتوراه من جامعة كمبردج وهو من المؤسسين لمجلة شعر وان اختلف معها فيما بعد .

وكان يدرس النقد في الجامعة الأمريكية إياها . فانتقاله من الإعجاب بشارل بودلير الذي استنفد امكاناته سعيد عقل عند القارئ

العربي، لا المبدع، وجه خليل حاوي اهتمامه جهة أدغار ألن بو الأب الروحي للرمزية ولشارل بودلير الذي ترجمه إلى الفرنسية. وكان المسؤول عن تنظير المذهب الرمزي في الشعر الفرنسي. رغم أن الدراسات الفرنسية النقدية تقرنه بتيوفيل غوتيه الذي لم يكن له هذا التفاعل مع الشاعر الأمريكي بو وبناء عليه فإن أصل المذهب الرمزي فرنسي لا انجلوساكسوني في منظور هذه الدراسات.

وهناك دراسة كاملة عن ادغار الن بو في الاسبانية وأثره فيها.

ويهمنا في هذا المجال اهتمام خليل حاوي بادغار الن بو بعد اهتمامه بشارل بودلير متدرجا، أو معاً في آن.

يمكن الكلام عن شكسبير العربي أي الكتابات والترجمات والنقود والنقد التي قدمت شكسبير الى المتلقين العرب من خليل مطران الى جبرا ابراهيم جبرا.

ويمكن الكلام عن تي. اس. اليوت العربي على الطراز نفسه.

كما يمكن الكلام من خلال الدراسات المقارنة طبعاً عن ادغار الن بو الاسباني. لكن هل يمكن الكلام عن ادغار ألن بو العربي قياساً على ما سلف؟

لا بد للدخول في مشروع كهذا من استقراء قطاعات الترجمة والنقد، والمقررات الإنجليزية المدرسية والجامعية في حال تضمنها شيئاً عن هذا الشاعر الغريب الأطوار الذي جاء إلينا من عوالم قصية نفسياً وجغرافياً. ولكننا هنا نكتفي باهتمامات يوسف الخال ومحمد مندور ونازك الملائكة وخليل حاوي ابداعاً وترجمة.

ولعل هذا الأخير كان أعمقهم في استقبال مؤثرات ادغار الن بو

في شعره.

ولقد تلقت نازك الملائكة مؤثرات مشابهة من بو وان تكلمت عن ظاهر هذه المؤثرات لا باطنها، إن دراسة مقارنة لشعر نازك في هذا المجال قد تلقي أضواء كاشفة على تنوع التقنيات التي دخلت إلى القصيدة الحديثة في مطالع النصف الثاني من هذا القرن.

لقد اختلفت نازك جذرياً بتقنيتها في القصيدة عن بدر شاكر السياب، ما خلا العروض الجديد، ظلت وبلند الحيدري بعيدة عن مؤثرات تي. اس. اليوت، وأقرب إلى مزاج الرمزيين، أما خليل حاوي فقد كان شعره بمثابة المظهر الذي تلتقي فيه شتى المؤثرات وتخرج خليقة واحدة: بدءا بادغار الن بو وكوليردج ومرورا ببيتس وتي. اس. اليوت.

كان حاوي يؤمن، في شعره وتنظيره، بقدرة الشعر على تغيير العرب وتغيير تاريخهم وواقعهم صوب الأفضل وخيبته في ذلك كانت من الأسباب التي أدت إلى انتحاره.

لقد عبر حاوي، كما عبرت نازك الملائكة، عن إعجابه بـ بو فبينهما وبين بو وشيجة الموسيقى والرمز ولكن بطريقة مختلفة.

فضلت نازك ان تبقي هذا الجانب من تأثراتها في الظل، رغم أنها درست في الولايات المتحدة وحصلت على درجة الـ(M.A) من جامعة وسكانسون.

واعترفت نازك بأن الأسلوب الطريف في تقفية قصيدتها.. «الجرح الغاضب» مقتبس مباشرة من الشاعر الأمريكي ادغار الن بو في قصيدته البديعة (ULALUME).

واذا اهتمت نازك بتقنية أطراف القصيدة عند بو فإن خليل حاوي نفذ إلى قلبها ورمزها المركزي كبؤرة ترتبط بها شتى مستويات العمل الفني ونسيجه وبنيته.

إنه لم يترجم، لكن الشاعر اهتم بـ بو اولا عن طريق بودلير لما بين الشاعرين من وشائج النسب في المذهب ولاهتمام خليل حاوي بييتس شاعر إيرلندا الذي ادخله تي. اس. اليوت بالرمزيين كما رأينا سالفا.

ولأن حاوي كان يدرسه ونظرياته فهو في هذا الخصوص يأتي في المقدمة لتميزه كناقد وكشاعر في آن.

وعلى الحالتين الفى خليل حاوي في ادغار الن بو غذاء روحيا وجد سبيله الى شعره كما سنرى.

انني لأوافق عفاف بيضون في تقصي مؤثرات بيتس في شعر حاوي في تقديمها لديوانه نهر الرماد.

وأوافق اسعد رزوق في الأسطورة في الشعر العربي. أبكر كتب في الموضوع على مؤثرات تي. اس. اليوت في شعر خليل حاوي لاسيما التموزيات من قصائده.

لكنني لم أجد دراسة واحدة تفي خليل حاوي حقه بما فيها كتاب أخيه إيلي حاوي عنه الذي مزج النقد بالسيرة والذي يحمل اسمه كعنوان إلى جانب صورته.

واقترح لمعرفتي بالشاعر قبل أن أهاجر إلى أمريكا وبعد عودتي منها إلى بيروت أن يلقى ضوء آخر على قصائد خليل حاوي من وجهتي نظر وسياقين مختلفتين:

أولاً: علاقة القصيدة عند حاوي بمفهوم الوحدة العضوية عند كوليردج وكثيرا ما كان خليل يستشهد به في أحاديثنا.

ثانياً: علاقة قصيدة حاوي من خلال المنهج المقارن طبعا ـ بادغار الن بو. وهو الأمر الذي لم يلتفت إليه النقاد والدارسون، واكتفى أخوه إيلي حاوي بذكر اعجاب خليل بـ بو مقترنا ببودلير، وحق بو من حيث علاقة خليل حاوي به ان يسلط عليه ضوء منفصلا.

وأعتقد ان خليل حاوي كبقية جيلنا من الشعراء كان يستقبل هؤلاء الشعراء في مصفاة موحدة.

كان يستوعب ويهضم ويتمثل فيستدعي وجدانه الشعري من ذاكرته ما يتناسب مع الموقف الشعري. كما كان يفعل المتنبي من استدعاء ما تزخر به ذاكرته من مأثور الحكيمين ارسطو وافلاطون للموقف الشعري والوجودي الذي يشكل عنده بؤرة المعاناة فالشاعر يصفي من الذاكرة ومن خلال الوجدان ما يتناسب مع الموقف. والشاعر غافل عما قرأ واختزن إن من تراثه العربي أو موروثه الانساني الا ما جاء من خلال هذا الموقف في لحظة الخلق.

وحين تدرس خليل حاوي في ضوء مؤثرات بيتس أو تي. اس. اليوت أو كوليردج أو بو فرادى أو مجتمعين لا ندعي إنه كشاعر كان تحصيلاً لهذه المؤثرات.

إذ أن الخلق الشعري يتولد من المعاناة والرؤيا أولاً. أي من التوتر النفسي، الذي تتمخض عنه القصيدة، وهو مرتبط بالشروط الوجودية للشاعر، الوسط والشخصية واللحظة والموروث.

ومن خلال الشخصية تتسلل المؤثرات موحدة لا مجزأة من

خلال أصالة الشخصية لا مكتسباتها .

وهذا في رأينا ما عناه فاليري في قوله : «إن الأسد هو مجموعة خراف مهضومة» .

فالشاعر قبل كل شيء صورة تتشكل «أسداً» من غذاء متنوع خراف أو غير خراف .

هذه مجرد مقدمات تستكمل غاياتها ومعناها بالانخراط في الدراسة التطبيقية لقصائد خليل حاوي وما تسرب إليها من كل من كوليردج وادغار الن بو وغيرهما من الشعراء .

وأرجح ان اعجاب خليل حاوي بادغار الن بو يرجع إلى مرحلة مبكرة من حياته الشعرية قبل أن يكتشف وليم بتلر بيتس وتي . اس . اليوت .

فحاوي يختلف مع بو من أن للشعر وظيفته وأهميته كفن لا تتوقف على غاية الجمال فيه بل انها ايضا تتصل بهذه الوظيفة التي تتمحور حول قدرة التغيير، تغيير الإنسان والحضارة في اتجاه الحق والخير واتجاه الأفضل فيما يعبر أيضا عنهما من خلال اقنوم الجمال .

لكن اللافت في شعر خليل حاوي تمركز القصيدة عنده بالرمز الواحد بمساحتها مما يذكرنا بالغراب لادغار الن بو .

كما يهتم مثله باللازمة كما في قصيدة خليل المبكرة «أدونيس والمسيح» . . كانت معاناة خليل حاوي تتمركز في الذات ولا تستغرق فيها . كما كانت تبحر في الشرط الانساني والحضاري دون أن تفقد منابعها الذاتية .

ويحاول في شعره أن يؤسس توازناً بين الشكل والمضمون، إلا أنه أميل الى الفكر وتكاد تكون انفعالاته الشعرية على حدتها عقلانية الينابيع.

وكانت قدراته الفكرية تتحكم على الأغلب بانفعالات القصيدة ومعاناتها في شعره وهذا ما يفسر محدودية الغنائية عنده وانغماسه في الحكمة والفلسفة من خلال القول الشعري.

وظل الجمال عنده مقترنا بالحق والخير كما اتصل الشعر بقيم الحضارة والإنسان ومواقف الحق.

وما أغراه من شعر ادغار الن بو كان يرتبط بجمال الرمز ورمز الجمال الذي هو الشرط الأساسي للشاعر عند حاوي لكنه ليس ذلك الجمال المجرد، انه في التحليل الأخير هوية الحق وهوية الخير ومعنى الإنسان والحضارة التي عبّر عنهما حاوي بطقوس الخصب فولكلوريا واسطوريا تحت وطأة مؤثرات إليوت والاتجاه التموزي في الشعر، ولكنه انجذب في التحليل الأخير الى وليم بتلر بيتس كونه شاعراً وبطلاً قومياً في آن. وخليل حاوي حاول أن يكون كذلك في حياته وشعره.

ادغار الن بو وجبران خليل جبران

لقد حدد ادغار الن بو الناقد الفعاليات الإنسانية الأساسية وما يوازيها من الفضائل والوظائف الأخلاقية أو القيمية. «فالصدق للعقل والواجب للضمير والجمال للنفس». وعلى هذا فإن الفلسفة تعنى بالحق. والأخلاق تعنى بالخير والفن أو الشعر بالجمال. وإذا كان الرعب والبؤس والموت تتناوب واقع الحياة فالنفس المبدعة قادرة على تجاوزها إلى عالم المثال عالم الجمال والانسجام الذي يعوض عما يعانيه المرء من ظلم وشقاء في حياة البشر.

والحب عند بو ان هو إلا تواصل الروح مع عالم المثال هذا، وأغلب قصائده في الحب لا تتمحور حول لذائذ الجسد ونشوة الحس، بقدر ما تفصح عن شوق النفس إلى التوحد بعالم المثال الذي يتوهج جماله في رؤيا الشاعر بشكل غامض ـ ومن خلال تشوش الحواس، لا مزج الواقع بالخيال يستطيع الشاعر أن يصل إلى ذلك العالم.

وليس الإلهام عند بو هو مصدر الإبداع بل الحذق البنائي الذي يحول المعاني إلى صور وانغام تتوهج بالسحر. حيث تخضع اللغة إلى

حدس رياضي متفوق.

وأغلب محبوباته الينور واولالي واولالوم وهيلين والينور، غادة قصيدة الغراب اختطفهن الموت والشاعر يصبو إلى التوحد معهن توحدا دائماً في الفردوس الأعلى بعد ان اخترم الموت سعادته القصيرة مع كل منهن ـ الموت والرعب والجمال هي اقانيم ادغار الن بو المبدع.

أما عند جبران خليل جبران فلا سعادة للإنسان إلا بالعودة إلى الروح الكلي ـ عالم المثال والجمال والانسجام عند بو ـ أي بعودة الجزء إلى الكل.

ويتم ذلك إما:

أ ـ بالحب حيث تتكمل دائرة الروح الصغرى ويتسنى لها التوحد بدائرة الروح العليا وتتم السعادة، أو

ب ـ بالموت حيث يفنى الجسد وتعود الروح الجزء إلى مصدرها الكل وتحصل السعادة.

والحلم والحدس والخيال إن هي إلا وسائط تصل الروح الجزء بالروح الكل، المسيطر على كل شيء. والواحد الحاضر في تجليات المتعدد.

لذلك يظل جبران متعلقاً بعقيدة الإلهام الرومانسية على حين أن بو يتجاوزها إلى قدرة النفس على استحضار عالم المثال بالقدرة الخارقة التي لا تمارسها الحواس منفردة بقدر ما تمارسها النفس بقوة السحر.

وجبران خليل جبران أكثر تواشجاً مع عقائد التصوف من بو. لأن بو يظل إنسانياً رغم تعلقه بالمثال. ويستنجد بالنفس لاستعادة التوازن في عالم الحس المشوش.

وادغار الن بو يحول القصيدة إلى موسيقى ويستنفر في تركيب اللغة الشعرية طاقاتها الصوتية والنغمية التي تتحول بها في أداء المعنى إلى ادهاش العقل والحس والقلب في آن معاً الأمر الذي تمثل في قصيدة الغراب تمثلاً بارزاً والتي كانت ترجمتها إلى الفرنسية من قبل كل من بودلير ومالارميه من أسباب بزوغ الرمزية.

والجدير بالذكر اننا في العربية استنبتنا المذاهب الرمزية والسوريالية والوجودية واللامعقول من خلال المؤثرات الفرنسية. أما الرومانسية فقد شاركتها مؤثرات انجليزية وألمانية إلى جانب المصدر الفرنسي.

أما المؤثرات الانجلوساكسونية بعامة فقد تمحورت حول شخصيات شعرية بعينها من بينها ولت ويتمان ووليم شكسبير، وتي اس. اليوت وادغار الن بو.

ولاشك أن مؤثرات بو في الوطن قد جاءتنا من خلال الوهج الأوروبي ومن خلال رمزية شارلز بودلير وستيفان مالارميه وارثر رامبو وفرلين.

ورغم أن قصيدة الغراب وبعضاً من قصائد بو قد ترجمها يوسف الخال مباشرة عن الأصل في الخمسينات إلا أن محمد مندور وكميل قيصر داغر ترجماها عن الفرنسية في الستينات والسبعينات ولم تكن هذه الترجمات ذات أثر يذكر على الإبداعات الشعرية آنذاك.

وقد قدمت إلى القارىء العربي في إطار مختارات مترجمة مع الخال أو إيضاح نقدي لمذهب الرمزية عند مندور. أما داغر فقد ترجم كتاب جان روسلو الفرنسي ومختارات من شعره وقصصه ونقده.

ورغم اننا نتلمس بعض المؤثرات الإبداعية في شعر كل من نازك الملائكة وخليل حاوي من ادغار الن بو إلا اننا علينا أن نعود إلى الرمز المركزي في قصيدة المواكب «الغاب» واللازمة الموسيقية في صوت الفتى «اعطني الناي وغني». . الخ.

وتراسل الحواس الذي لا يخطئه الذوق المدرب في القصيدة في كلا صوتي الشيخ والفتى والحذق البنائي في معمار القصيدة ككل، وصورها الجزئية وتمركز النفس الموحدة التي تتجسد بالطبيعة أو تجسدها الطبيعة، كل ذلك يؤشر إشارة واضحة إلى عوالم ادغار الن بو التي احتفلت بالنفس والرمز والصوت والتراسل للتعبير عن المعاناة الشعرية.

«هل استظل بغيم ممطر قمر؟»

«إنما الناس سطور كتبت لكن بماء»

«هل تحممت بعطر وتنشقت بنور؟»

«هل شربت الفجر مثلي في كؤوس من اثير؟»

وسكوت الليل بحر موجه في مسمعك.

فليس غريباً إذن أن يصف الشاعر الناقد صلاح لبكي في كتابه «لبنان الشاعر» جبران خليل جبران كشاعر رومانسي رمزي أي أنه يجمع في شعره ما بين الرومانسية والرمزية. ولا يعقل أن يتلقى جبران خليل جبران مؤثرات ادغار الن بو من خلال الوهج الأوروبي عبر تشارلز بودلير وآرثر رامبو وستيفان مالارميه، كما فعل زملاؤه الشعراء في لبنان بين الحربين الكونيتين الياس أبو شبكة صاحب «غلواء» ويوسف غصوب صاحب «العوسجة» المشتعلة وسعيد عقل صاحب «رندلي» وقبلهم جميعاً أديب مظهر في «نسيمه الأسود» و«وتره

الدامي» .

فقد احتفل شعر الياس أبي شبكة بلا عقلانية ادغار الن بو ووثنية تشارلز بودلير في آن، وهاجم سعيد عقل عقيدة الإلهام الشعرية واعتبر الشعر ثمرة للكد الذهني أو ما سماه بو بالحذق البنائي للشاعر الذي يجسد بالرمز اللغوي جملاً ومفردات وصوراً عوالم النفس السحرية .

إن قصائد جبران المنثورة ورموزه وايقاعاته وغموضه تحيله إلى مؤثرات ممتزجة من كل من ادغار الن بو وولت ويتمان، الجانب الذي لم يلتفت إليه النقاد التفاتا مباشراً وأن اتوا عليه بالمداورة واللمح .

وغني عن القول إن جبران قد تشبع في مناخ نيوانغلاند بمناخات هذين الشاعرين الفذين اللذين يعتبران في طليعة الإبداع الشعري في أمريكا .

صورة جبران خليل جبران

بمناسبة المحاضرة التي ألقاها الدكتور نذير العظمة في الملحقية الثقافية الأمريكية نهار الأحد ١٧ مايو ١٩٩٢ الرياض ـ وهذه هي في خطوطها العامة .

ليس سهلاً أن يرسم الباحث صورة فكرية "Intelleetual Por- trait" لجبران خليل جبران ، لتنوع العناصر والخطوط التي كونت حياته ، وشكلت فكره وفنه . وانها لمغامرة خطرة وممتعة في آن ، أن احاول هذه المحاولة . لقد قرأت كتب جبران خليل جبران الستة عشر نصفها بالعربية ، والنصف الآخر بالانجليزية ، وقرأت ما يقاربها من دراسات باللغتين أيضاً ، وعدت إلى الكتّاب والشعراء الذين دخلوا في التكوين الجبراني من انغلوسكسونيين واوروبيين : رالف والدو أمرسون ، ووليم بليك وفردريك نتيشه وجان جاك روسو وارنست رينان وادغار الن بو فوجدت عالماً غنياً ومتشابكاً وتجربة فكرية وفنية فذة تنطلق من عالم الأدب والفن إلى عوالم الشعر والفلسفة والتصوف ، ونظرت إلى التراث الذي يتعامل معه جبران فوجدته بالإضافة إلى ميراث العرب من سومر حتى عصره يلتفت إلى ميراث الشرق الديني

بوذا وكونفوشيوس وموسى وعيسى ومحمد)ژ) ورغم مقارعته الكهانة والكنيسة إلا أنه كالمتصوفة يعتبر نفسه وريثاً للاديان والأنبياء التوحيدي منها وغير التوحيدي. فهو مصلح اجتماعي وثائر فكري ومحرر على المستويين القومي والعالمي.

النفس والرؤيا والرمز اقانيمه التي منها ينطلق إلى العالم ومن خلالها يفهم ذاته والآخر واليها ينتهي ويعود.

وهو ظاهرة فذة في مطالع هذا القرن في الفكر والأدب الكونيين تذكرنا بطاغور ومحمد إقبال وهم جميعاً يقتحمون التعبير عن خبراتهم لا بلغاتهم القومية فحسب البنغالية والاردية والعربية بل يختارون أيضاً أن يكتبوا بالانجليزية شعراً وبالنسبة لجبران نثراً يتداخل في الشعر وهم يشكلون ظاهرة فريدة في عالم الأدب المقارن يتوحد فيهم الإبداع وتزدوج اللغة ويتشابك في نتاجهم الميراث القومي والإنساني لقد تحققت أحلام طاغور ببزوغ هند حديثة. وتحققت أحلام محمد إقبال بنشوء دولة الباكستان، فهل تحققت أحلام جبران خليل جبران في الدائرة نفسها وعلى المستوى ذاته؟

ويشترك ثلاثتهم لا بالحلم واختراق اللغات فحسب بل انهم يصدرون أيضاً عن معين فلسفي صوفي موحد مع تعدد مصادره الهندية والفارسية والعربية. . فخاطبوا الإنسان بعامة والغرب بخاصة بلغته ولغة الروح التي لا تحبسها الحدود الجغرافية والتقاليد الإقليمية.

ويتميز جبران عن هؤلاء بكونه لم يبدع من خلال التجربة الثقافية يتفاعل من خلالها مع الآخر فحسب بل إنه دخل إلى الإبداع عبر الدوائر الثلاث أمريكا وأوروبا والوطن من خلال الهجرة والمعايشة. وقد ترك لنا تراثاً إنسانياً تنسحب فيه الجذور القومية إلى الظل تنفذ إلى

الآخر من خلال النفس المشتركة الواحدة ومن خلال اسطورة الشعر والفن.

فالإنسان والحب الكوني والحرية وخلود الروح والجمال هي كل ما كان يشغل النفس الجبرانية ولغتها واشاراتها.

يعترف بأنه كاتب اشكال بالعربية وكاتب افكار باللغة الأخرى، فهو مبدع في تلك. ومتواصل بهذه إلا أنه لعب دوراً مزدوجاً وخطيراً في وصل العالم. فقد نقل ثورة الغرب إلى الشرق ونقل حكمة هذا إلى ذاك. وجعل الحضور والآن يختزلان الماضي والمستقبل بجدل متميز. الجسد هو الروح الظاهرة، والروح هي الجسد الخفي، وبهما يدخل ارم الروح ارم ذات العماد، المدينة التي يحج اليها الإنسان وما تاريخه غير سجل مسيرته اليها.

وبعد كيف ارسم صورة جبران الفكرية ولي كتاب عنه بعنوان جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، هل اقتحم المغامرة الصعبة واعتبره الأسد الذي تكلم عنه بول فاليري «الأسد الذي هو مجموعة من الخراف المهضومة» فالكاتب العظيم لا يمكن أن يلد من عالم مغلق، والخيوط التي تدخل في سجادته الفكرية والفنية تتفرع اصولها من مصادر غربية ومتقاطعة أو متناقضة أحياناً لكنها تشكل صورة واحدة ومختلفة في آن عن الخيوط الداخلة فيها. فالخراف المهضومة هي التي تكون صورة الأسد، والأسد غير الخراف.

وجبران خليل جبران غير امرسون وبليك ونيتشه وروسو ورينان وميترلينك وادغار ألن بو الذين اشتركوا أو اشتركت خيوط ابداعاتهم في الفكر والشعر والفن في تشكيل العالم والصورة الجبرانيين.

لقد ابدع جبران في كتابة المقالة والخطابة والقصيدة والرواية

الرمزية والسيرة الروحية وازال الحواجز بين الأجناس الأدبية فالمقالة قصيدة والقصيدة مقالة، والنثر شعر والشعر نثر يتوخى في الشعر أن يعبر ما يعبر عنه النثر كما في «المواكب» ويتوخى في النثر أن يحمل الجمال الذي يحمله الشعر كما في «النبي».

ويؤكد في مطالع القرن في إحدى مقابلاته المنشورة على صفحات الهلال فيما يختص بعلاقة الشرق بالغرب، لا على الثقافة «الاسفنجة» التي تمتص السوائل الثقافية وتفرزها كما هي، وينعى على معاصريه من الشرقيين ذلك بل يؤكد على الإبداع والابتكار والاختيار والتوليد والتجريب للتعبير عن هوية حضارية شرقية متميزة تضرب جذورها في عمق التاريخ لآلاف السنين.

ويخاطب المهاجرين مواطنيه في صحيفة أخرى بقوله: تستطيعون القول لمؤسسي هذه الأمة العظيمة «ويقصد أمريكا»: «ها أنذا..، شجرة فنية قلعت جذورها من تلال لبنان، ولكني عميقة الجذور هنا وسأكون مثمرة».

«أؤمن بأنكم تستطيعون القول لابراهام لنكولن المبارك «أن يسوع الناصري لمس شفاهك عندما تكلمت وأخذ بيدك عندما كتبت وسأدعم كل ما قلته وكل ما كتبته».

«أؤمن بأنكم تستطيعون القول لامرسون ووتيمان وجايمس: « إن في عروقي تجري دماء الشعراء والرجال الحكماء وأرغب بأن اتي اليكم وآخذ منكم ولكني لن آتي فارغ اليدين».

ويضيف: بأن تقفوا أمام ابراج نيويورك وواشنطن وشيكاغو وسان فرنسيسكو وتقولوا في قلوبكم:

«نحن من سلالة الشعب الذي بنى دمشق وجبيل وصور وصيدا و انطاكية ونحن هنا الآن كي نبني معكم وبإرادة» .

كتبت خصيصاً لـ «العالم السوري» طبعت العدد الأول حزيران ١٩٢٩ وكان مبكراً في جريدة «الأتلانتيك بوست» نيويورك السبت ٢٩ مارس ١٩١٩ يقول :

«إن الغرب سيجد أدبنا عندما يعرفه أكثر الآداب غنى على وجه الأرض والقرآن هو رائعته» .

ومما يجدر ذكره أن اغلب الكتّاب الذين تأثر بهم جبران ـ ما خلا نيتشه ـ كانوا ينتمون في تفكيرهم وثقافتهم إلى مذهب الافلاطونية الحديثة ذات الأصول المشرقية الذي يعتقد أن كل الأشكال والصور تعود إلى أصل واحد، منه تنبثق وعنه تفيض ـ بالفيض كما الضوء من الشمس، والعطر من الزهر والماء من النبع، وهو مذهب شاع في القرنين الثالث والرابع قبل الميلاد في الاسكندرية من جراء تمازج الفكر الاغريقي بالفكر الشرقي، كردة فعل على نظرية افلاطون في المنشأ والخلق. فعالم المثل لديها هو الأصل والجوهر للوجود وهذا إن هو إلا صورة وظل أو عرض للجوهر .

وبانفتاح جبران على ثقافة الغرب وتأكيده على أصالة الشرق ـ يسترد ما أخذه الأول من الثاني .

إن الآداب تصبح عفنة كالماء الآسن حين توصد في وجهها ابواب التفاعل، وهذا هو رينيه ايتاميل يدعو الاوروبيين إلى الانفتاح على آداب اليابان والصين لينقذوا آدابهم من الاختناق الذي تعانيه لانحباسهم في قنوات الأدب الاغريقي واللاتيني على ما في هذين الأدبين من ثراء في الأجناس والأفكار والاساليب .

وها نحن في عصور الانحطاط ماتت حيوية الإبداع لدينا . . وماتت اللغة والفكر . . ولم ينقذنا من هذا الموت غير التحديات التي فرضتها علينا الآداب الغربية . . فنهضنا نستجيب اليها إن إبداعاً بالبحث عن النماذج التي تعبر عن هويتنا الحضارية ، أو بالتأصيل والعودة إلى نماذج الماضي واحيائها وتجاوزها إلى الحاضر والاختراع والتوليد .

إن ايقاظ الفكر والوجدان والمخيلة الذي مارسه جبران هو الذي أدى إلى انقاذ لغتنا وأدبنا من الاجترار والتكرار وقيامتهما من الموت .

وهذه اليقظة لم تكن ممكنة لو لم يقف جبران الأنف بالأنف مع كبار المبدعين في العالمين الأوروبي والانغلوسكسوني . كان يقدر حجم المغامرة ومما جعلها مستحقة أن جبران قابل الحاضر وابداعه بالميراث الروحي العظيم الذي يمثله . فأخرج من عجينة الحاضر التي خمرتها روح الآن والزمان خبزاً طرياً لمستقبل الأجيال .

هو أول من استخدم الرمز القرآني «ارم ذات العماد» بشكل متميز ومبدع ثم جاءت من بعد أهل الكهف لتوفيق الحكيم في أدبنا الحديث .

وهو من الرواد الذين فتحوا أمام الرواية والقصة في «عرائس المروج» و«الأرواح المتمردة» و«الاجنحة المتكسرة» الكتف بالكتف مع رواية زينب .

والفكر الجبراني يتحرر من المؤسسة من كل نوع ويعود إلى الفطرة والطبيعة «روسو» اللتين تقودانه إما بالموت أو الحب إلى الروح الكلي الذي فيه تتوحد الذات والعالم ، الروح والجسد ، الأنا والآخر ، الخير والشر ، ويبقى خالداً منيعاً على تغير الزمان وتقلب المكان يتقمص

الإنسان على مدى الدهر كما في عقيدة الروح الكلي عند امرسون.

والمسيح عنده يجسد الروح الكلي وهو الإنسان الأعلى وهو غير نظام الكهنة والكنيسة.. فيه يتحد الإنسان والحرية ويولد ولادة ثانية كما عند بليك، إن تدمير العالم القديم ومنظومة «نيتشه» شرط لازم لوصول الإنسان إلى الروح الكلي الذي يتصل بالإنسان عبر المخيلة والحلم والكشف والحدس «امرسون + بو».

فهذه هي لحمة جبران التي اشترك في تكوين سداها اوس وامرسون وبليك ونيتشه.

ويقدم لنا أدب جبران قضية من أهم قضايا التأثير والتأثر في ميدان الأدب المقارن، فالوثائق والقرائن التاريخية تدعمها الايضاحات النصوصية في اعماله العربية والانجليزية على حد سواء.

كما اننا يمكن أن نتلمس جانباً آخر من الدراسات المقارنة في إنتاجه المزدوج، بالكلمة شعراً ونثراً ورسماً، كيف عبر البعد الجبراني عن نفسه من خلال الكلمة؟ وكيف عبر عن البعد نفسه من خلال الرسم؟ وما هي الاختلافات والتداخلات واسبابها النفسية والفنية والجمالية.

وهو ميدان آخر من ميادين الدراسات المقارنة ازدهر في أوروبا والغرب لاسيما في المذاهب الأدبية والفنية كالسريالية والرمزية والرومانسية والكلاسيكية التي صدرت عن خلفيات فلسفية مختلفة وتوزعت أو تجلت في مظاهر متنوعة من أدب ومسرح وموسيقى ورسم، وقد انتهز فرصة دراسته في فرنسا «١٩٢١ - ١٩٢٤» فزار أهم العواصم الأوروبية وزار متاحفها «روما، بروكسل، ولندن».

أما في ميدان علاقته بالآداب الأوروبية والانجلوسكسونية، فيهمنا أن نتلمس لا العناصر التي اخذها وتلك التي تركها بقدر ما يهمنا الصورة التي الفها مما أخذ وترك.

لاسيما أنه اتصل اتصالاً فعالاً بالأدبين الانجليزي والأمريكي في الفترة الحديثة كما اتصل بالأدبين الفرنسي والألماني مركزاً على شخصيات فكرية أو أدبية بعينها.

سريال أورخان ميسر

لم تقم حتى الآن دراسة منظمة ومنهجية حول المؤثرات الأجنبية ومصادرها في نشوء المذاهب الشعرية الجديدة واشكال القصيدة الحديثة في أدبنا العربي الحديث.

ويمكن للدارس ان يضع يده على حقائق مذهلة في صلة وتواصل حركة الابداع العربية الحديثة بالحركة الشعرية في أوروبا وأمريكا انطلاقا من البحث عن الهوية واستخدام الآخر كمرآة أحيانا وكمنارة حينا.

ولا مشاحة ان العديد من شعرائنا بدءاً من حركة الإحياء اخذوا يتقنون بعضا من اللغات الأجنبية لاسيما الفرنسية أو الانجليزية ويطلعون على شيء من أدبهما وشعرهما باللغة الأصل، الا ان الترجمة ظلت رافدا مهما من روافد ابداعاتنا الحديثة لم يدرس دراسة منهجية ايضا. ولم تدرس مؤثراتها على هذا الإبداع دراسة منظمة.

ونحن على يقين من أن الرومانسية العربية نشأت ونمت محفوزة بالمنظور الرومانسي الغربي الانجليزي منذ حركة الديوان والفرنسي في لبنان وسورية خلافا للمهجر كما اننا على يقين مما يسمى بالرمزية قد

وفد علينا من خلال شعراء كانوا على تماس مباشر مع المصادر الفرنسية اما سيريالية اندريه بروتون فلم تكن اقل حظا من اختيها الرومانسية والرمزية من العناية والاهتمام ويمكن القول ان تلقي الرمزية والسريالية احتفل احتفالا ظاهرا بالمنظور الفلسفي للمذهبين كما احتفل بنتاجهما الابداعي وان كانت مساحة تأثيرهما اقل من الرومانسية وهذه بدورها اقل من الكلاسيكية.

ان كثيرا من المؤثرات سلكت الينا سبيل الترجمة، وان ترجمة الشعر في الأعم الأغلب لم تخضع للايقاعات العربية بل سلكت سبيل النشر، مما شجع حركة الشعر المنثور وقصيدة النثر بالاضافة الى ما قام به الريحاني وجبران من محاولات في هذا الاتجاه.

والمهتمون بالمذاهب الشعرية من رومانسية ورمزية وسريالية لم يكونوا مشغولين بقصيدة النثر والاشكال الجديدة بقدر ما كانوا مبهورين بالنظرية الشعرية وتطبيقاتها الابداعية، لكن ترجمتهم لابداعاتها أخذت صيغا نثرية.

ويكمن في بؤرة هذا الاهتمام الاحتفال بالعلوم الحديثة المصاحبة لا سيما علم النفس ونظريات الوعي واللاوعي، وقوة الحلم والتصور قبالة التقاليد والعقل العالم. وموضوعنا يتناول نشوء الرمزية وتأثر بعض شعرائنا بها ودخول الحركة السريالية الى أدبنا الحديث.

«سريال» لأورخان ميسر والدكتور علي الناصر في أواخر الاربعينات. هو مجموعة شعرية أو أول مجموعة شعرية لشاعرين سوريين تجريبيين أدخلا السريالية الى الشعر العربي الحديث، واهتما بالمؤثرات الفرويدية في المعاناة والتجربة الشعرية شعرا منثورا.

ورغم ان «سريال» كمجموعة شعرية من الشعر المنثور ومقدمة

نظرية للاتجاه السريالي لم ينشر الا في عام ١٩٧٩م عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق الا ان تاريخ ابداعاته يمتد من اواخر الثلاثينات الى أواسط الاربعينات .

ومصادر «سريال» اورخان ميسر الانجليزية عن حركة شعرية فرنسية لا ريب فيها كذلك معرفته عن سيغموند فرويد ، أما مصادره الفرنسية فبحاجة الى مزيد من التحري والبحث ، الا ان صلة ابداعه بمناخ مجلة الاديب البيروتية لا جدال فيها شأنه شأن الأديب الشاعر سليمان عواد وهو من جيله الذي لم تكن له ثقافة اورخان ميسر وخلفياته الفكرية والتنظيرية . ولكنه الحاضن الحقيقي للولادات الشعرية النثرية المبكرة في سورية لا استمرارا لخط جبران والريحاني بل استجابة للنماذج الشعرية الفرنسية الرمزية التي احتفل بها البير اديب ومجلته في بيروت بعيد الحرب الكونية الثانية .

ولابد من الايضاح هنا ان سريال هو مجموعة اورخان ميسر الشعرية وان الدكتور علي الناصر الذي استشهد له اورخان في مقدمة هذه المجموعة بمقطوعات شعرية لا تتجاوز اصابع الكف الواحدة هو الطرف الآخر لهذا التجمع السريالي المبكر في مدينة حلب ومنها التالية :

شفة

أشلاء من زهرة ممزقة

مشوهة لم يبق من تناسقها

الا قطرة دم

ترنو الى عين

ان النصوص السريالية العربية تفتقر الى ابهام النصوص الأجنبية

وضبابيتها. فالوضوح الذهني سمتها.

يقول اورخان في قصيدة طين من مجموعته «سريال» «ص ٥٧»:

وابي تكويم الظلال

أما الخطوط والألوان فأتركها لأحلامي التي

تلتهم بعضي دون وعي مني

أما أنا، أنا المجرد من الظلال والألوان وخفقة الحلم.

فأمضي كبحة وتر عمر في الطين.

❖ ❖ ❖

ولو قال «المجرد من خفقة الحلم» وأسقط الظلال والألوان لورودها في الطالع لكان أكثر كثافة وتوترا شعريا.

ويقول في «الوهم» «ص ٤٧»:

مضغت حياتك حتى اللون والاطار

ثم بدأت تمضغ ظلك

ظلك الذي فاض عن الاطار وتكور

خيمة مهلهلة نصبها وهمك في مسالك قدميك

حتى باتت تلك الخيمة اشراقة فجر جديد

ويقول في وداع زوجته:

دعني

ان ساقي مشلولة

وهذه الاحلام

التي تحاول ان تجنح جسدها المبتور

سيتلاشى لهاثها

اذ ذاك دعني

احلم في صمت «ص ١١٠».

وأهمية تجربة سريال انها جاءت في زمن مبكر مباشرة بعد حركة ابولو وشمولية هذه التجربة في تعاملها مع المذهب السريالي، بمعنى انها لم تكن نتيجة تأثيرات فرعية أو هامشية بل كانت نتيجة وعي فكري فني ونفسي لأهمية الحيوية السريالية. فرافق الابداع التنظير صدورا عن مصادره الأصلية اندريه بروتون وسيغموند فرويد.

واذا كان نشوء الحركة السريالية قد ارتبط بظروف الحضارة الأوروبية مبكرا قبل الحرب العالمية الأولى وتعاظم شأنها بعد هذه الحرب لما جرته على الأمم الأوروبية بخاصة والغربية بعامة من ويلات وتهافت القيم، وتراجع مصداقية النظم المعرفية وخيبة الأمل في ان تكون خلاصا للانسان ومرجعا من اجل تقدمه وازدهاره، فان السريالية العربية اذا صحت العبارة كانت تأثرا بفتوحات الحركة السريالية هذه لاسيما في اعطائها للذات مساحة واسعة وحرية لا تتجزأ في تعاملها مع نفسها والعالم واعتبارها المرجع الأول والأخير في اعادة تركيب العالم وضم اجزائه المبعثرة معرفيا وواقعيا من خلال وعي التراث لنفسها ومن خلال نقطة الوعي التي تربط الذات الصغرى بالذات الكبرى للانسان والعالم، ولم النظم المعرفية المتضاربة او المتعارضة احيانا في نظام واحد قادر على رأب الثغرات بينها.

وعلى جمعها معا بعد صهرها بنار الوعي السريالي الذي يتخطى التعدد والتجزؤ والمتشيىء الى وحدة مركزية للذات وانعطافها على نفسها والعلم والخروج من الحقيقة الى ما فوق الحقيقة حفاظا على الوحدة وتجنبا للتعارض والتجزؤ الذي يشكو منه العالم والذي سبب

ويلات كثيرة وانهيارات القيم الانسانية ونشوب الحروب.

ان الوعي المتشيئ والمتجزئ وارتباطه بظاهر النفس والعالم يبعد لرؤيتنا عن اكتشاف نقطة الوعي المركزية التي تكمن في كل منا والتحول من الظاهر الى الباطن، ومن العالم الى الذات والهبوط من طبقات الوعي في السطح الى أعماقه في بؤرة الشعور والنفس فيمكننا بذلك من اكتشاف حقيقة العالم والذات، لا في ظاهرهما بل في العمق بالانطلاق من الوعي الى اللاوعي ومن قشرة العالم الى جوهره في الباطن وأعماق اللاشعور ذلك كله يمكننا من اكتشاف حقيقتنا وحقيقة العالم من حولنا، وبناء عليه التجربة الشعرية والفنية يجب ان تشغل بالها لا بقشرة العالم وقشرة الذات بل عليها ان تتحرك الى الأعماق غير المرئية، وتتحول الى جوهرهما وفي ضوء ذلك كله نكتشف العالم الحقيقي والذات الجوهر.

تلك هي الملامح العريضة والكلية للحركة السريالية لكن لو قرأنا مجموعة سريال الشعرية دون ان نقرأ مقدمتها التنظيرية تلك التي كتبها اورخان ميسر، وربطها ربطا محكما بفكر اندريه بروتون الابداعي ومناخ سيغموند فرويد النفسي، او تلك التي قدم بها ادونيس المجموعة «١٩٧٩م» عن اتحاد الكتاب العرب، والتي يعكس تقديمه لها موقفه الشعري في الحركة الحديثة متزامنا مع تاريخ النشر لا بداية تعرفه وتماسه مع اورخان ميسر في دمشق في أواخر الاربعينات، لو قرأناها دون التقديم التنظيري والنقدي فهل تكون رسالتها الشعرية واحدة؟.

وبكلمة أخرى، هل رسالة المجموعة الشعرية تؤدي ما ذهبت اليه المقدمة؟ طبعا من الصعب ان نجيب على ذلك بقناعة أكيدة. فالرسالة الشعرية لقصائد اورخان ميسر تختلف عن الرسالة التنظيرية التي كتبها

الشاعر أو خطها المقدم.

لا تختلف على نظرية السرياليين في المعاناة والابداع واللغة الشعرية وما يصاحبها من خلفيات نفسية وفلسفية، لكننا مسوقون، شئنا أم أبينا، لنكتشف أن «النثرية» لا «الشعرية» تهيمن على النصر الشعري عند اورخان لا لأنه يخلو من الإيقاع والوزن بل لأنه لا يتوفر على الكثافة الشعرية الكافية ولا على شرارة الابداع المعدية التي تتكفل توصيله للمتلقي بشكل شعري.

أما الرؤية الشعرية للقصائد فلا جدال في انها تمتح من بئر السريالية وتحاول ان تشكل قصيدة شعرية بلغة نثرية لا توتر فيها ولا توهج، والوضوح كما قلت هو سمتها الطاغية لا الابهام الذي نعرفه في النصوص الغربية.

هذا لا يحجب فضائل المجموعة الأخرى لاسيما تعريفها بالمذهب السريالي تعريفا منهجيا ومن مصادره، ومحاولة أورخان ان يجعل من النثر لغة شعرية. رغم أنه لم يكن معنيا بجنس القصيدة بقدر ما كان معنيا بفلسفتها او خلفياتها الفلسفية، فالابداع عند أورخان ليس مصدره الشعور ولا النفس في طبقاتها الظاهرة بل انه ينبثق من أعماق اللاشعور الكامنة في الأغوار «لكن بآليات ذهنية». فأورخان ميسر يعتقد كالسرياليين ان البيان وصوره، واللغة وتشكلها، والايقاع وأشكاله ان هي الا تعبير وصيرورة لما يعتلج في هذه الأعماق. وتلقي القصيدة كفيل بأن يجعلها تكتشف ما اكتشفه الشاعر من أن الابداع يعبر عن اللاوعي لا الوعي، وان الذات المختبئة في الأعماق تتكشف بشكل متنكر في صورة القصيدة.

من الصعب الاستنتاج ان سريالية أورخان ميسر وجدت سبيلها

ومارست مؤثراتها على حركة مجلة شعر أو بعض روادها كما زعمت سلمى خضراء الجيوسي في كتابها.

اذ حاولت ان تربط بين نزوع أدونيس السريالي وتأثير أورخان في ذلك لمعرفة الأول بالثاني.

ما من ريب ان حضور أورخان ميسر في الاربعينات كان بارزا في دمشق فبيته كان صالونا أدبيا للشعراء والشباب وأورخان نفسه أعجب بالنكهة الجديدة لشعر أدونيس ونذير العظمة وفايز خضور، وأفصح عنه غالبا شفهيا وأحيانا كتابة كما فعل مع فايز خضور، لكنه لم يؤثر تأثيرا ظاهرا في هؤلاء، فسريال لم يطبع الا متأخرا «١٩٧٩م».

وانتقل أثر أورخان الى وعي هؤلاء الشعراء الشباب من خلال الأحاديث والكلام.

كما ان النزعة التجريبية لسريال وخلفياته الفرويدية وصرامة انتمائه الى آفاق اندريه بروتون ثم خروجه عليها جعلته رائدا لاتجاه جديد لم يحقق مجراه بعد لاسيما ان ظروف القصيدة العربية التاريخية في ذلك الوقت كانت اكثر التصاقا بالكشف عما يكنه نظامها التجديدي وأسسها الخليلية التي لم تتوفر في سريال.

حين أسسنا مجلة شعر وحركتها «١٩٥٧م» كان همنا الأول التفاعل مع مصادر الحركات التجديدية لا في الشعر العربي فحسب بل وعلى المستوى الانساني والعالمي.

فمصادر مجلة شعر السريالية تتصل بأندريه بروتون باللغة الأصل وعن طريق الترجمة ولعل أنسي الحاج كان من أكثر شعراء المجلة من الجيل الثاني اهتماما بالنص السريالي باللغة الأصل فبعد

اعجابه بـ «الدادائية» لمرحلة قصيرة، رسا اهتمامه وانتهاؤه على النص السريالي في مصادره الفرنسية، هو وشوقي ابوشقرا»،

ولكاتب هذه السطور صداقة ورفقة مع صاحب سريال استمرت حتى مطلع الستينات. وقد ضمنا سجن سياسي واحد لقرابة الشهرين في زاوية واحدة من سجن القلعة في دمشق «١٩٥٥» لانتمائنا في تلك المرحلة التاريخية الى اتجاه وحزب سياسي واحد.

أما أدونيس فلم يكن اهتمامه مقتصرا على السريالية. وأغلب الظن أنه انتقل من مؤثرات سعيد عقل الرمزية الى مصادر الشعر الفرنسي عامة آن قوي مراسه ولغته الاجنبية في اطار مجلة شعر وحركتها معولا على سان جون برس في البدايات ثم تحول الى السريالية وغيرها. وما حاجة الشاعرين انسي الحاج وشوقي ابوشقرا لصورة اندريه بروتون العربية التي صاغها أورخان ميسر في غالب الظن من مصادر انجليزية وهما يقرآنها بالفرنسية الأصل؟.

فالنصوص العفوية التي أبدعها شوقي أبوشقرا في «ماء لحصان العائلة» وغيرها، كانت تستعير عقيدة السرياليين وأدائهم في الكتابة الآلية. بينما سريال يقدم لنا صورة للمذهب البروتوني ونصوصا ابداعية شعرية وفقا للمذهب السريالي وبخلفيات نظرية فرويدية.

فالشعر عند شوقي ابي شقر هو نقطة الاهتمام المركزية. بينما المذهب والتنظير الشعري النفسي هو ما يشغل بال أورخان. ومحاولاته الشعرية المنثورة تأتي لتبرر فهمه لهذا المذهب والتعبير عن معاناته النفسية والابداعية وفقا لمعطياته، طبعا كان هذا تجديدا موثقا وفي غاية التطرف، إلا أن تاريخ الحركة الشعرية آنئذ لم يكن مولعا بالتجريب بقدر ما كان مهموما بالتعبير في ايقاعات الحياة العربية بكل أبعادها

النفسية والاجتماعية والسياسية بشكل وايقاع جديدين لا ينفصم كليا عن الموروث.

أما أنسي الحاج فكان بالاضافة الى اهتمامه بالقصيدة كجنس متمردا وثائرا على النماذج الجاهزة. فقد انصب وعيه على قلب المعادلة الشعرية لا في الايقاع فحسب بل في بنية اللغة الشعرية وانساقها والمعاناة التي تعبر عنها. فلم ينتقل من قصيدة الوزن الى قصيدة النثر، أصلا، لأنه غير قادر على الوزن بل وجد في جبران خليل جبران وفؤاد سليمان بدايات جيدة لقصيدة النثر فنسج في بواكيره على منوالهما. ثم انتقل كليا الى الانضواء في تيار الحركة السريالية، واعطاء صورة عربية عنها.

قد يكون من الممتع والمفيد في آن ان نقارب الصورتين اللتين نقلتا السريالية الينا: صورة أورخان ميسر عنها في «سريال» ومؤثراتها في اعمال أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا الشعرية ولكن في غير هذه الدراسة.

وللمهتمين فان عصام محفوظ قد اهتم بمؤثرات السريالية في شعر الرواد اللبنانيين المذكورين. لكنه لم يتعمق الدراسة واكتفى باللمسات السريعة.

وهكذا يمكن القول ان السريالية العربية اذ صح هذا التعبير تحتاج منا الى أكثر من الانطباع العام لابد من دراسة النصوص الأصل والفرع في اطار الظروف التاريخية والفنية.

لكن حركة «سريال» في سوريا تذكرنا بحركة الديوان في مصر في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن. لا لثنائية العقاد والمازني، وثنائية أورخان ميسر والدكتور علي الناصر. بل لأن «سريال» هو البيان

الابداعي الوحيد لهذه الجماعة الشعرية الجنينية المبكرة في حلب، كما كان الديوان. ولأن كلا الحركتين يدخل في تاريخ الشعر لا الشعر ذاته ومؤثراتهما مهدت الطريق لمن كان اكثر ابداعا منهما في حلبة الشعر فيما بعد.

الديوان أدخل الرومانسية واستنبتها في تربة القصيدة العربية. وسريال ادخال السريالية، واستنبتها في التربة نفسها. وكلا المذهبين الشعريين لم ينجب شعريا في حركتي الديوان وسريال بقدر ما أنجب في الأجيال والحركات الشعرية التي تلتهما، اذا استثنينا عبدالرحمن شكري. الديوان مهد لحركة ابولو وسريال زامن تجمع القيثارة في اللاذقية حركة شعرية ومجلة في الأربعينات من هذا القرن، وكلاهما كان ارهاصا لحركة مجلة شعر التي استفادت من هذه الحركات الشعرية جميعا وأعطت فيها السريالية ثمارا شعرية مهمة.

وفي اطار ابداعي كهذا لم يعد فيه الموروث الشعري القومي هو الموروث الابداعي الأوحد للشاعر، بل ان مخيلات المبدعين انفتحت على مصراعيها للمواريث الانسانية الشعرية من خلال تكوين فني خاص وهوية ابداعية متميزة.

ولم تعد القصيدة جنسا مغلقا موصدا على ذاته بل أصبحت حساسة لموضوعات جديدة واشكال جديدة واجناس شعرية جديدة من مسرحية وقصصية وقصيدة نثرية، كلها وفدت علينا من تقاليد أدبية عالمية مغايرة. لتعبر من خلالها عن تميزنا وهويتنا الحضارية. والابداع هو الحكم الأول والأخير.

وتشاء الصدف ان اصبح لاجئا سياسيا في الستينات المبكرة «١٩٦٢ ـ ١٩٦٣م» وتدعوني وزارة الثقافة الأردنية الى أمسية شعرية في

عمان وان يكون أورخان ميسر صاحب سريال من يقيم شعري في الأمسية ومن يقدمني فكان ذلك مفاجأة على الطرفين اولهما لما لأورخان من محبة حقيقية للشعر ولريادته وطليعيته في ادخال المذهب السريالي الى شعرنا العربي من مظانه ومصادره الأصلية في وقت مبكر في الثلاثينات المتأخرة من هذا القرن يوم كان سعيد عقل يكمل ما بدأه اسماعيل مظهر في اعطاء الرمزية الفرنسية ثوبها العربي.

وبقي شعر سعيد عقل فاعلا في الساحة الابداعية وتأثر به مبكرا أدونيس ويوسف الخال والعظمة وربما نزار قباني في مرحلته المبكرة ونفر آخر من شعراء الصف الثاني في سوريا، وقد درس خليل حاوي عليه «علم الجمال» في كلية شويفات الوطنية مبكرا في مرحلة انتقاله من الزجل الى الشعر بالفصحى وكشاعر من شعراء المعنى لم يشف غليله شعر سعيد عقل فاتجه الى تي. اس. إليوت والشعر الانجليزي بعامة..

أما أورخان ميسر فقد ظل شعره ومحاولاته السريالية في اطار التجريب الشعري لاشكال جديدة للقصيدة ومضامين نفسية ذات خلفيات فلسفية، مما دفع كلا من أورخان ميسر والدكتور علي الناصر اللجوء الى الشعر المنثور الذي اعطاه الريحاني وجبران زخمه الاجتماعي والوجداني وبقي المنظور الفلسفي لهذا الشكل الجديد في الظل. لاسيما ان الريحاني وجبران نهلا من الشعر الامريكي وتحديدا من ولت ويتمان الذي كان مهتما بالانسان وحريته المطلقة بينما كان الريحاني مشغولا أو مسكونا بهموم الاصلاح والاستقلال لبلاد ماتزال تئن تحت النير العثماني أو أنها خرجت من هذا النير فترحل الريحاني في العواصم الغربية ينشد فيها قصائده المنثورة التي تبشر بالانسان

العربي الجديد والحرية والاستقلال وتذكر بالمجد التليد تحريضها على الوحدة والحرية، وقصيدة «الشرق» للريحاني استطاعت ان تدعم الفكرة بالوجدان وحاجات الاجتماع في نبرة شعرية واحدة. بينما توسل جبران السبر الوجداني ليبشر بالتمرد والثورة او الاصلاح، وفي خاتمة المطاف اقامة عالم طوباوي يتمحور على المحبة من منظور تصبح فيه الفانتازيا عالما واقعيا . .

أما أورخان ميسر فانعكف على النفس ودهاليزها كوابيسها وأحلامها، على غرار سيغموند فرويد بطريقة سريالية يتلقى بها اندريه بروتون ويحاول محاورته والاضافة عليه بالعودة الى فرويد نفسه . .

الرحم وحبل السرة

يحتل ناتانيل هوثورن مركز الصدارة في الأدب الروائي الحديث في الولايات المتحدة لاسيما في عمله المبدع «الشارة القرمزية».

ولعله فعل ما فعله ادغار الن بو معاصره لهذا الجنس الأدبي واعني بذلك القصة والرواية.

فادغار الن بو الذي ترجمه تشارلز بودلير إلى الفرنسية وأسس على طريقته الشعرية المذهب الرمزي كان في شعره وقصصه كهورثورن يحقق للأدب الأمريكي مساحة اوسع من الاستقلال ووضوح الهوية بقطع حبل السرة بينه وبين الأدب في أوروبا لاسيما في انجلترا.

فمصطلح الأدب الأمريكي ميز الهوية الجديدة الهوية الأمريكية عن الأدب الانجليزي من نواحي الموضوعات والالهامات والأساليب واستخدام التقنيات القصصية والروائية وإعطاء اللغة الانجليزية نكهة أمريكية فنقلنا من خلال الإبداع ودهشة الحواس إلى العالم الجديد.

وقد اضطلع بهذه المهمة كتّاب العالم الجديد وشعراؤه المبكرون ونخص بالذكر منهم هوثورن في الاقصوصة والرواية وادغار الن بو في

الشعر والقصة القصيرة وبو الذي قدر في أوروبا أكثر ما قدر في أمريكا في القرن التاسع عشر لم يكن شعره الحافز لولادة الرمزية فيها فحسب بل اتخذ هذا الشعر دور القابلة لاسيما قصيدة «الغراب» لولادة هذا المذهب الجديد.

ولهذا الشاعر الملتاث في نظر معاصريه والذي كان يدمن على الرعب وبنت الحان، تعزي مكرمة أخرى في الأدب ألا وهي ابتكار القصص البوليسية التي تحتل مركز النبض من إنتاج التلفاز والسينما والأدب في ازمتنا الحديثة.

إلا أن قيمة الرعب الذي اتقنه ادغار الن بو في قصصه لم يتخذ شكله الاروع إلا في رواية هوثورن «الشارة القرمزية» وإذا كان أصحاب مذهب التسامي وعلى رأسهم امرسون قد شاركوا في تمييز الأدب الأمريكي عن أدب القارة الأمريكية لاسيما الانجليزي منه رغم وحدة اللغة فإن أصحاب مذهب التسامي " "TRANCIDENTALISM هؤلاء ظلوا مترفعين في موضوعاتهم واساليبهم وخطابهم الجمالي والفكري في آن عما يجري في الواقع وعلى الأرض وقدموا للقارئ مشروع خلاص يهبط عليه من المثال ويشع من جوهر الروح الكلي كما عند امرسون الذي لم يحتفل بهورثون احتفالاً كبيراً رغم أنه كان يمضي أحياناً معه مشاوير طويلة ينصت فيها إلى صمته (هوثورن) و صمت الغابة.

وهوثورن الذي عمل مديراً للجمارك في سالم ماساشوست. بقصصه وواقعيته ينقلنا مرة واحدة من السياقات المتعالية إلى الواقع كادغار الن بو كلاهما يستنجد ويصور في آن القلق الإنساني في رعب المخيلة ومخيلة الرعب التي اصبحت جزءاً لا يتجزأ من القصص

الحديث كوسيلة للتطهير فحقائق الأشياء لا تهبط على الإنسان من عل كما في الرؤية الافلاطونية الحديثة التي تميز بها امرسون وأصحاب التسامي.

إنها تنبع من الأرض والإنسان وبالتالي إذا كان هنالك خلاص فلابد لهذا الخلاص أن يأتي من هنا أي من الإنسان إياه وعلى هذه الأرض.

من هنا يمكن أن نقدر ديوان «أوراق العشب» لولت ويتمان الذي ظل نصاً مفتوحاً إلى آخر حياة الشاعر أي أنه كان ينمو نمواً متصلاً بحياة الشاعر وتجربته فيضيف في طبعات ديوانه التالية قصائد جديدة تعبر عن هذه التجربة في مراحل متأخرة.

إن «أوراق العشب» لم يكن شعراً جديداً يتميز عن الشعر الانجليزي بموضوعاته وطريقته واوزانه غير المقيسة ونسقه فحسب بل إنه يعبر أيضاً عن روح الوطن الجديد الذي هو اشبه بالقارة منه بالاوطان الضيقة (نسبيا) في أوروبا.

من هنا نشد شعر ويتمان الحرية من اوزان وقوافي النظام القديم ليكون له القدرة على التعبير عن هذه الروح بمساحة القارة الجديدة القارة الوطن، أو الوطن القارة فتجديد ويتمان للشكل في القصيدة الشعرية لم يكن صرعة أو لوثة بل كان استجابة ضرورية وملحة لروح الإنسان في العالم الجديد الذي يمتد من المحيط إلى المحيط بمزيج سكاني متنوع وأرض بكر وليس بدعاً أن يشترك ولت ويتمان بالحرب الأهلية كمراسل صحفي ومساعد للجرحى والمرضى بينما كان امرسون على جلال شأنه وخطره في الأدب الأمريكي يتقن التأمل في الموت والإنسان والكون والتعبير عنها في آن شعراً ونثراً وخطابة بروح

متعالية.

فتجربة امرسون كانت تجربة فكرية وروحية بينما كانت تجربة ويتمان تجربة معيشية وواقعية.

وكان امرسون رغم دعوته إلى التميز الأمريكي في الشعر والكتابة والخطابة والوعظ لايزال يحمل في انتاجه آثار العالم القديم.. نسقه واوزانه وقوافيه وبلاغته وانماطه التي تذكرنا بأنماط شكسبير ومارلو وجون ملتون والفكتوريين بالنسبة لهيمنة الشكل على الموضوع بينما يقلب ولت ويتمان المعادلة فيطلع علينا بالشعر المنثور الذي لم يتحرر من القوافي فحسب بل تحرر أيضاً من الاوزان وأنماط التعبير الشعري الموروثة بدافع المضمون الحي مما دفع المبدعين في أوروبا إلى ابتكار «قصيدة النثر» كما عند بودلير كما دفعهم إلى ابتكار الشعر الحر " FREE VERSE" بالانجليزية أو " VERS LIBRE" بالفرنسية ويخطئ من يحسب ولت ويتمان من شعراء الشعر الحر لأن الشعر الحر يتحرر في القصيدة من الوزن الواحد ويمزج الاوزان بينما ولت ويتمان يخرج إلى النثر كلغة شعرية يولد منها تماوجات شعره وايقاعاته التي تتناسب مع حرية البيئة الجديدة لكنه لا يزن ولا يمزج الوزن واستطراداً فإن شعرنا العربي المنطلق الذي اتخذ أحياناً مصطلح الشعر الحر ترجمة للمصطلح الانجليزي أو الفرنسي أو شعر التفعيلة اصطلاحاً تعبيراً له لا يخرج من الوزن ولا يمزج الاوزان.

فهو يعتمد على التفعيلة الواحدة التي يوزعها بشكل متفاوت بعد أن كان الاقدمون يوزعونها بشكل متناسب أو متساو.. فالحرية في شعرنا الحديث ليست من الوزن بقدر ما هي خروج على التناسب أو تساوي التفعيلات في أبيات القصيدة الواحدة.

وولت ويتمان أو تأثيره لم يكن محصوراً في القارة الأوروبية بل تعداها الينا في ما اسماه أمين الريحاني بهتاف الأودية وجمع فيه قصائده المنثورة على مذهب ويتمان واعترافاته ونشره اخوه البرت ريحاني.

وليس من الغريب أن يؤثر شعر ادغار الن بو وشعر ويتمان في القارة الأوروبية وغيرها من العوالم فإن الثورة الفرنسية الذائعة الصيت قامت بعد ثورة الاستقلال الأمريكية بسنين وارهاصات التحرر من الأربطة القديمة التي تعيق نمو الإنسان والجماعات والمجتمعات عبرت عن نفسها أول ما فعلت عبر المحيط في القارة الجديدة.

لقد كانت ولادة العالم الجديد من العالم القديم طبيعية لكنها لم تحدث هكذا بسهولة وبلا تضحيات.

ولم تحدث الافتراضات في أنماط المنظوم والمنثور وطرق التفكير وسلم القيم بل سبق ذلك كله أنماط الحياة في البيئة الواسعة الجديدة بمساحة القارة التي اصبحت وطناً.

وإذا اتضح ذلك في الشعر فإنه أكثر وضوحاً في النثر فيما خلفه لنا مارك توين من تراث ضخم من مقالات وقصص ومذكرات ففي روايته «هكلبري فن» فعل مارك توين بالنثر في اللغة الانجليزية ما فعله الجاحظ في اللغة العربية في كتابه «البخلاء» كلاهما ينزل باللغة من ابراجها العاجية المتعالية إلى الحياة اليومية وتصبح جسداً منطوقاً مع انها احرف مرسومة وصيغ مكتوبة وتصير سياقات دارجة على الألسن لا صيغاً مدرجة في الكتب.

وتهرب عندهما اللغة من قفص الكتابة إلى فضاء النطق اليومي الحي وتصبح كما كانت في الأصل «كلاماً» «لا كتابة».

وإذا كان هوثورن قد جاء إلى انجلترا «سفيراً» فإن كلاً من امرسون ومارك توين قاما بجولة محاضرات في أوروبا تلبية لدعوة المعجبين فيها بأدب القارة الجديدة واعلامها المتميزين واعترافاً بالوليد الجديد الذي قطع حبل السرة - اعني بذلك الأدب الأمريكي - مع القارة الأم.

وإذا كان المبدعون شعراً ونثراً في الولايات المتحدة قد طلبوا التميز في انتاجهم عن الأدب الأوروبي إلا انهم كانوا يعرفون تمام المعرفة أنه الرحم التي انبثقت منها الولادات الجديدة.

والعودة إلى الرحم من أجل الولادات الأخرى اصبحت أكثر ضرورة وإلحاحاً بعد أن تميز هذا الوليد الجديد.

وهذا يتجلى أكثر ما يتجلى في عودة تي. اس. اليوت إلى النظام القديم.

فبالرغم من أنه أمريكي المولد والنشأة والنضج وتصدره طليعة الحداثيين في الشعر، فقد اعتنق المذهب الكاثوليكي وتجنس بالجنسية الانجليزية احتماء بالجذور من فوضى التاريخ والعالم الجديد في رأيه.

وهذا امامه الشعري ومستشاره عزرا باوند الذي كان اليوت يثق برؤيته الشعرية ونقده قد تورط أثناء الحرب العالمية الثانية مع الجمهور وتحديداً مع زعماء الفاشية في ايطاليا معولاً على استنهاض الروح في الحضارة الأوروبية الهرمة وانقاذها من الانهيار المادي والسياسي الذي في رأيه آلت إليه.. وقد اصدر بيانات ضد الحلفاء في الإذاعة من روما وبعد أن انتهت الحرب انقذه محبوه ومريدوه من كارثة محققة وتعللوا بشذوذه أو جنونه لإنقاذه من عتمة السجن.

وكان من قبله هنري جيمس مبدع أمريكي آخر قد استقر في أوروبا واعطى اجمل ابداعاته الروائية فيها وهو من انصار الكتابة الجديدة.

وقبلهما واشنطن ارفينغ جاء سفيراً إلى اسبانيا في القرن التاسع عشر وكتب كتاب الحمراء أو غرناطة وهو عبارة عن قصص عربية مزيج من الاسطورة والتاريخ بعد مرحلة الاسترداد للاندلس من قبل الأسبان في القرنين السادس والسابع عشر الميلاديين واسلوبه في هذا الكتاب يشكل خروجاً آخر على الأسلوب المتعالي إلى الواقعي والتاريخي في زيه الاسطوري.

ولا ننسى أخيراً الروائي الفذ ارنست هيمنغواي الذي انغمس في الحرب الأهلية الأسبانية «١٩٣٦م».

إن تيار الهجرة من أوروبا إلى الأرض الجديدة استتبع هجرة معاكسة للنخبة المبدعة منذ مطلع القرن العشرين التي فيما كانت تبحث عن تميزها في الوطن الجديد لم تتنكر للحنين الذي كان يشدها إلى الثقافة الأم في أوروبا.

يفشيني يفتشنكو: الفن والطبيعة

يفشني يفتشنكو من الشعراء الروس المعاصرين ولد (١٩٣٢م) ظهرت مجموعته الشعرية «مكتشفو الغد» بمعنى اكتناه المستقبل عام (١٩٥٢م) وهي من أشهر أعماله. ولم تقتصر أعماله الأدبية على الشعر بل تعدتها إلى القصة القصيرة والرواية والكتابة الصحفية. أما شعره فيمتاز بطرح الموضوعات الجدلية والغنائية الحميمة.

وينطوي إبداع يفتشنكو إن في الشعر أو في الرواية على بعدين اثنين: أولهما ذاتي والثاني موضوعي.

فقد عاش طفولته في مقاطعة سيبريا وترعرع في ظلال فكر أكتوبر ١٩١٧م.

وإلى جانب الإرث الفكري والتاريخي لثقافة يفتشنكو ونشأته، فإن جده من قبله كان منفياً في الرحاب عينها التي احتضنت طفولته.

إن عقوبة النفي المؤبد التي أنزلت بجده رسمت للحفيد صورة النضال الإنساني في عالم الواقع من أجل العدالة والحرية.

هذا البعد الموضوعي لحوادث أكتوبر التاريخية التي شارك فيها

جده، هذان البعدان معاً حددا شخصية الشاعر وأعطياه جذوة داخلية كثيراً ما أخطاها بعض النقاد الغربيين الذين يرون في يفتشنكو شاعراً رسمياً بالمعنى التقليدي يستوحي المناسبة العابرة والحدث الطارئ.

إن البحث عن الجذور في تاريخ شعبه هو جزء أساسي من شخصية الشاعر إن من حيث البيئة التي ينتمي إليها وهو نتاج لها، أو بالروابط الشخصية التي تربطه بتاريخ الكفاح في شعبه، والنوازع الإنسانية التي تصله بآمال الإنسان ومطامحه إن في العدالة أو الإخوة البشرية.

وحين يعيش يفتشنكو طفولته في رعاية الأرض الروسية ويتشرب زخمها ودمها وتطلعاتها التاريخية فهل نتوقع منه غير الانتماء إليها؟

والإبداع والكشف عن بعديها الإنساني والجمالي في آن، إن شعراً وإن رواية إلا أنه وإن تحول عن الشعر إلى الرواية في عمله الأخير «العنبيات البرية في سبيريا» لكنه اعتمد على أسلوب الشهر المهموس اعتماده آساسياً في رواية يؤكد النقاد على أنها قمة من قمم الرواية الأوربية المعاصرة.

ورغم أنه يستوحي اشارات ديستويفسكي ومعانيه في رواية «الجريمة والعقاب» إلا أن إبداعه الروائي وشاعريته يعتمدان لا على مؤثرات التراث الروسي العظيم فحسب بل أنه يستلهم من وحدة النفس البشرية واهتزازاتها وطبيعتها الخالدة الكثير من عمقه وتحليقه..

وليفتشنكو انصار ليس في روسيا وعمالها، فقط، بل أن له مريدين في الولايات المتحدة، يتتبعون نشاطه الشعري وانتاجه يترجمونه إلى الانجليزية ويتدارسونه وينشدونه وينشرونه على قراء

الشعر في العالم الانجلوسكسوني مطبوعاً بالكلمة المرسومة ومنطوقاً على شاشات التلفزيون الفضية وأسلاك الإذاعات.

وليفتشنكو صداقات شعرية في العالم من أشهرها صداقته مع بابلو نيرودا، شاعر أمريكا اللاتينية بلا منازع ووريث غارسيا لوركا الذي استشهد في الثورة الإسبانية الوطنية (١٩٣٦م).

وقد رثى يفتشنكو بابلو نيرودا رثاء حاراً ذا مغزى إنساني وأصبح نيرودا رمزاً للإنسان المناضل فعلا وشعراً وكلمة وانتماء وقد ذهب ضحية الانقلاب الفاشي الذي غيّر معالم الحكم في تشيلي وغير نبضها الفكري والسياسي.

ويؤكد يفتشنكو في قصيدته على إن الشاعر الحق هو ضمير أمته وليس لقوة الجنرالات قدرة على اسئصال هذا الضمير، ويبقى الشاعر نيرودا رغم إزالة جسدة ومحوه خبز الشعب وقوته وغذائه.

يحاول يفتشنكو في شعره أن يتحول بالغة الغنائية الشعرية من أدائها العاطفي كما عرفناه في الشعر الذاتي عامة والرومانسي بشكل خاص إلى أداء موضوعي ويحرص على أن يكون للقصيدة محتوى موضوعي حي، فيلجأ أحياناً إلى القص الشعري ببساطة مكثفة وصور شعرية حميمة شفافة، مستخلصاً من مجرى القصة عبر إنسانية تكون خاتمةللحظة للشعرية ـ كما فعل في رثائه لبابلو نيرودا.

لكن هذا المنحى يبدو أكثر بروزاً في قصيدته التي عنوانها «الكمال» وهي أشبه بالـ «FABLEå» أي قصة خرافية شعرية ذات بعد واحد، يتخذ الشاعر فيها دور الرواية.

ويركز على «الرؤيا» الشعرية. إنه يسبر أغوار الحدث سبراً شعرياً

عميقاً. . وينتقل منه إلى العبرة الإنسانية التي تلائم فكره ومعتقده في الحياة والفن والطبيعة، والقصيدة كما نترجمها تجري كما يلي:

الكمال

مصطبة خشبية تفوح برائحة الصنوبر الرطبة.
هبة ريح، وارتعاش ورقة..
على بيضة نحتتها بطة
تتمطى بإحساس من تحرر
مثل صبية عذراء تكترث بخالقها
بإجلال مناسب وخشية لائقة
تضع الكمال. شكلاً كروياً أبيض يبهر العين.
على قاعدة من القش المتلبد.
فوق سقوف نمت طحالبها ودرب موحل
حيث تجثم رقع من الثلج بشكل متنافر،
الكمال يظهر كرة قرمزية كبيرة.
ويخطى كادحة تصعد سلم السماء
مغتسلة في الشفق اثيرية غريبة
كإكليل من الدخان على ولادة الصباح،
غابة ربيع تلوح للعيان. الكمال
نفس تزفره رئة الأرض
الكمال ليس شكلا مستعارا كما يصر بعضهم.
الكمال نفحة حياة
نفس الأرض، هذا ما هو.
لا تحنق لا تزكل قلبك
لأن الفن يأتي بالدرجة الثانية

لانه مرآة ومهمته هو أن يعكس الحقيقة
لانه بالقياس إلى الطبيعة مقيد
لأنه يبحث فقط عن الكمال
لا تلبس قناعاً يلبسه غيرك أحسن منك
في تعبيرك عن نفسك لنفسك ظل صادقا
لا تشرد من الطبيعة بل انتجها مرة ثانية.
أبدع كما تبدع الطبيعة
حين تنحني على بئر شتوية
إنها تسحب صورتها من الأعماق
المطوقة بالصقيع والراقدة تحت السحر.

وغني عن البيان أن يفتشنكو هذا يتسلل من شفافية الصورية الشعرية إلى تعليم الإنسانية.

فالطبيعة تأتي أولاً ووظيفة الفن إن هي إلا مرآة تعكس وألوان تصور أما الطبيعة فهي مرادف الحقيقة التي تثوى فيها كل الصور.

وأولوية الطبيعة على الفن فكرة قديمة، طرحها أرسطو في كتاب الشعر الذي في زعمه يحاكي الطبيعة.

إلا أن الشاعر يفتشنكو أخذ هذه الفكرة كردة فعل على أفكار الرومانسية والمركزية التي رأت الفن فعالية خالصة لوجهها لا تحتاج للخير أو الأخلاق أو السياسة لتنهض على قدميها. وقد عبر عن هذا أدق تعبير الشاعر الأمريكي أدغار ألن بو صاحب قصيدة الغراب في مقالتين مشهورتين تدوران حول وظيفة الفن. وخلص إلى القول إن الشعر يقوم بذاته ولا يحتاج إلى الأخلاق. والسياسة.

ويطرح يفتشنكو المسألة طرحاً في قصيدته «الكمال» التي يؤكد

فيها بشكل حميم على إبداع الطبيعة وصيغها الكاملة.

ويطلب من الإنسان أن يكون مخلصاً لطبيعته ووفياً لأعماق ذاته حينما يكشف عنها.

وفي إدراكه لهذا النسق الذي يجمع الطبيعة والفن، والإبداع من جهة والتصوير من جهة أخرى، يرى الشاعر الخير للإنسانية.

ولتتضح أهمية فكرة يفتشنكو يمكن للمرء أن يقارنها بموقف «توفيق الحكيم» الذي يرى أن الفن يأتي أولاً وأن الإنسان إن هو إلا خادم يعبر عن روح الفن العظيم التي يسري في أوصال البشرية وتاريخها.

إلا أن قصيدة يفتشنكو تنقل الفكرة من إطار الجدل والتعليم إلى إطار الشعر المرتبط بالزمن واللحظة.

فالبيضة الرمز، بذرة الحياة بشكلها الجميل، إن هي إلا ابنة للطبيعة.

وعلى الإنسان أن يكون مثل الطبيعة الأم صادقاً مع نفسه مخلصاً لذاته.

والشاعر يقدم معاناته في وهج التجربة الذاتية فيتناغم بين موقف الذات الشاعرة ومعاناتها ووجهة نظر العقيدة الفكرية في ألق شعري ينفذ إلى القلب فيما يخاطب الفكر من خلال الحواس في حضرة الطبيعة.

ويفتشنكو لا يرضى بانصاف الحلول، فإما الطبيعة كلها أو لا شيء، إما الانهار والجبار والأرض والسماء كلها أو لا شيء.

وهو مصمم على أن يتحمل كل العبء وأن يقاسي كل الحزن أو كل الفرح، شيء واحد يمكن أن يرضاه نصفاً، وهو في الحقيقة نصف الدائرة المكسورة التي تتحد بالنصف الآخر لتشكل دورة الدم، ودورة الحياة، ودورة الجمال، إنها المرأة.

والطبيعة الإنسانية لا تكتمل إلا بالمرأة والرجل.

الطبيعة الطبيعة والطبيعة الإنسانية كل لا يتجزأ والشاعر يريدهما وحدة كما في القصيدة التالية وهي من ترجمتنا أيضا:

لا فائدة لي في الانصاف، إنني أهزأ

بأنصاف الحلول

أعطني السماء كلها! وضع الأرض عارية

كلها

الجبال والأنهار، والبحار وكنوزها جميعا

كلها لي! ولن يشاركني بها أحد!

أيتها الحياة لا تقطبي وجهك بي وأبخسي

عطاياك..

أعطني العبء كله! كتفاي قويتان

لا أريد فرحا، ابتسامة تحبو،

ولا أريد أيضا انصاف الأحزان في أغنية

حزينة

هنالك نصف واحد فقط أرحب به

نصف المخدة

حيث تكسبين بحنان على وجنتك

خاتما ذهبيا يتوهج في أصبعك

شهاباً يتهاوى ضعيفاً وبلا عون..

وليفتشنكو مواقف شعرية تشهد له باستقلالية الرؤية، كما تشهد له بالجرأة في نظام تكلف الإنسان مثل هذه الجرأة حياته، وهذا الشاعر الذي وسمه بعض النقاد الغربيين بأنه ينتمي إلى الجانب الرسمي لم يكن كذلك في أظلم عهود النظام السوفياتي المنهار.

فاسيلي اكسينوف وهو كاتب سوفياتي مشهور، لكنه كان من المتمردين، وآل به التمرد إلى اسقاط النظام السوفياتي عنه الجنسية السوفياتية أثناء زيارة له إلى أمريكا، نعته النظام السوفياتي بكاتب المتناقضات، ولم يرض عن كتابه «الحريق» كما لم يرض عن روح الانفتاح التي عبر عنها هذا الكاتب نحو الولايات المتحدة في زيارته الأولى «١٩٧٥م» رغم تكريس الدولة لهذه الروح من خلال الانفراج الدولي والخروج من الحرب الباردة إلى سياسة الوئام في كتابه الجديد IN SEARACH OF MELANCHOLY BABY الذي نشر في لندن بترجمة د. قيسي الوهابي بعنوان «أنشودة الفتى الحزين» صدر عن الدار الدولية للنشر والتوزيع، يقول اكسيونوف في كتابه هذا عن يفتشنكو ما يلي: «عندما وجد يفجيني يفتشنكو صراصير في شقته في موسكو كتب شعراً عنوانه «صراصير في عمارة» وبما أن العقلية الروسية تميز الصراصير وستالين م شواربهم، فإن القصيدة اعتبرت عملا شجاعاً جداً. ولكن لا يبدو لمثل هذا التداعي أي معنى في أمريكا.

ولا يخفى على القارىء ما تنطوي عليه هذه الاستعارة الشعرية من تحقير لستالين الحاكم بأمره، ولارصاده وعيونه التي تزحف في عمارات موسكو كالصراصير. ووجه الشبه بين ستالين والصرصور إن هو إلا شاربه المنسدل إلى الأسفل مما يدعو إلى الاستهزاء والتحقير.

كيف لشاعر مثل يفتشنكو يقف هذا الموقف من ستالين ونظامه

ويعرض عنقه لمقصلة النظام أن يعبر شعره عن الموقف الرسمي.

يعقل أن يكون يفتشنكو ضد الستالينية، لكنه لم يصل إلى حد المنشقين اندريه زخاروف وسولجستن والمنددين بالنظام ككل، لكنه وكما يبدو من شعره لم يكتب يوماً للسلطة.

وبالطبع فإن النظام السوفياتي السابق كان يبحث عن «أمنة الإبداعي» فابتكرت مؤسساته مذهب «الواقعية الاشتراكية الحديثة» قياساً على وتعديلات للواقعية الحديثة في أوروبا الغربية التي كانت ردة فعل على ما يسمى بالواقعية، التي آلت إلى ضمور الإبداع في النتاج الأدبي وطغيان التعبير الآلي عن الواقع وتصويره تصويراً باهتاً عن الفن.

وقد حاولت آلة الدعاية الشيوعية أن تستغل نزوع المقاومة هذا للاحتلال والظلمة في أوروبا. فوسمت كثيراً من الشعراء المبدعين بدمغة مذهبها، لكن لكل منهم سياق حضاري وفني مختلف، من لويس أراغون وبول ايلوار الفرنسيين وهما أصلاً سرياليان إلى غارسيا لوركا الاسباني وبابلو نبرودا التشيلي وحتى عبدالوهاب البياتي وبدر شاكر السياب «في المراحل الأولى» العراقيين لذلك نجد السياب وعلى صفحات الآداب وغيرها من الجرائد اليومية والمجلات الوردية يعود إلى الواقعية الحديثة وكما حددها الناقد البريطاني ستيفن سبندر رافضاً أن يستغل اسمه وشعره من قبل الآلة إياها.

والواقعية الاشتراكية التي كانت المؤسسات السوفياتية السابقة تضرب بسيفها، لم تكن كبديلها في أوروبا والغرب. تجاوزها الشعراء الموهوبون داخل النظام السوفياتي وخارجه إلى استلهام الإنسان وقضاياه وجذوره الوطنية والقومية إلى حد التناقض مع الفكر الماركسي

الذي يعلي العالمية على حساب القومية التي يلغيها في بديهياته الفلسفية والسياسية.

ولعل تعلق الأمم التي انتظمها الاتحاد السوفيات السابق بالجذور القومية والحضارية، وتعلقها بالإنسان والحرية هي من أهم العوامل الداخلية التي آلت إلى انهيارالنظام.

بدءاً من روسيا وليتوانيا ومروراً بجورجيا وانتهاء بأرمينيا وطاجيكستان ولعل قصيدة يفشيني يفتشنكو «تساقط الثلج» التي تصور البيئة الروسية تتضح بهذه الروح التي لم تستطع العقيدة الرسمية للدولة أن تلعبها أو ترميها في بئر النسيان.

ويتساءل المرء عن انتاج يفتشنكو الشعري اليوم بعد انهيار النظام السوفياتي وذهاب دولته؟

مهما يكن يدعو تساقط الثلج الشاعر إلى التأمل، فقطع الثلج التي تسقط من السماء إلى الأرض هي، جدلياً، كالإنسان الذي يسقط من الأرض إلى السماء.

وكما يذوب الثلج ولا يترك أثراً فكذلك تذوب الأرواح ولا تترك أثرها في الأعالي.

إلا أن الإنسان والطبيعة وجهان لحقيقة الحياة الواحدة.

الثلج فان، الإنسان فان لكن الطبيعة باقية خالدة. المادة باقية خالدة كما يعتقد الشاعر.

والشاعر يطمح في هذا الإطار أن يبقى خالداً، لذلك يقف ضد الإعصار وضد العاصفة من أجل الإنسان ومن أجل الوطن، ويتعلق بانهاره المتجمدة ورائحة أكواخه الخشبية ويتذكر شعراءه العظام

والطاعنين في السن. لكن الإنسان والزمن سيذهبان إلى النسيان، بينما الطبيعة تبقى والثلج يتساقط باستمرار. وطالما أن روسيا لن تتوقف عن الوجود فالشاعر يأمل أن يكون كذلك. كل هذه المعاني الرائعة والصور المتوهجة تضمنتها قصيدته الجميلة التالية كما نترجمها:

تساقط قطع الثلج الأبيض مستمرة

كأنما هي مشكوكة في خيط

أود لو أحيا إلى الأبد ما دامت الحياة

لكني سوف أموت يوماً من الأيام

الأرواح تطير متناثرة إلى فوق

دون أن تترك أثراً في الأعالي

كأنما الثلوج البيضاء

تسقط من الأرض إلى السماء

تساقط قطع الثلج الأبيض مستمرة..

وأنا أيضاً سوف أطير بعيداً

بلا ندامة ولا آمال كبيرة

بآخرة خالدة

لست ثلجاً أو نجماً

لكنني كمذنب فقير أقلق

كيف تحملت كل هذا العذاب

وأي شيء هذا الذي تشبث به أكثر من الحياة

في الإعصار والعاصفة

أحببت روسيا أكثر من الحياة

بعظامي وبدمي

أحببت أنهارها المتجمدة

أحببت أنهارها في الطوفان

أحببت رائحة أكواخها الخشبية

من الصنوبر ومسلات الطين والرمل القش

أحببت شاعرها «بوشكين» و«ستنكاريزن»

والطاعنين في السن القابعين في البيت

وعندما بدت الأمور سيئة

مضيت سائراً، لأن

رغم أن حياتي اضطربت بشكل محزن

إلا أن كل ذلك كان من أجل الوطن

وبالرغم من الهواجس

ما زال أمل ضد الأمل

بأنني ساعدتها قليلا

قدر ما رأيت

سوف تنساني بسهولة

روسيا التي أحبها

لكن دعها تصمد

وتبقى إلى الأبد

تساقط قطع الثلج البيضاء مستمرة

كما في زمن بوشكين ويزن

كما سوف تساقط عندما أذهب

أنا والزمان إلى النسيان

إن الثلوج الكثيفة

قطعها الكبيرة التي تبهر النظر

تمحو أثاري وأثار الآخرين

من الذاكرة والطين
لأكون خالداً، هذا ليس لي
ولكن ما يزال الأمل كبيراً
طالما أن روسيا لن تتوقف عن الوجود
فإنني أنا كذلك

من خلال قراءتنا للنماذج الشعرية الثلاثة التي ترجمناها لك عن الانجليزية ودراستنا إياها يتبين لنا أن الشاعر يفتشنكو لا يبدع شعره إنطلاقاً من عقيدته فحسب بل من الإنسان الذي يعتنقها ومعاناة الذات حيال تجليات الحياة والطبيعة

ممثل هذا الشعر يركز أولا على الإنسان بكل أبعاده، يستوحي تاريخ نضاله ويتبنى قضاياها.

وحين نرى شعراً مبدعاً من هذا الوزن وبهذا البهاء والعمق نتعجب كيف يمكن أن يكون هذا الشعر رسمياً وأنه يستوحي المناسبة العابرة والحدث الطارىء على حد ما ذهب إليه بعض النقاد الأوروبيين، فهو ينفذ منها إلى وحدة الطبيعة والكون يتخطاها إلى الحياة ككل ومعناها الدائم كما رأينا في القصائد الثلاث الآنفة الذكر. ولعل هؤلاء النقاد انطلقوا من أحكامهم من موقف ثابت حيال المذهب الرسمي للنظام، لا من الإنسان والشعر وخصوصية التجربة الشعرية.

وحين نقرأ ناظم حكمت وغارسيا لوركا وبابلو نيرودا واراغون ويفشيني يفتشنكو نجد أن الانتماء للإنسان يحتل الصدارة وأن الإبداع الشعري لا يمتخض عن عطاءاته بفعل المواقف الفكرية البحتة، بل بمعاناة الوجود من أفق إنساني رحب.

ونكرر مع الشاعر تي. اس. اليوت أننا لا ينبغي أن نكون

«كاثوليكاً» لنتمتع بملحمة دانتي الكوميديا الالهية. فالشاعر الحق هو الذي يتخطى انتماءه الايديولوجي إلى أذواقنا وواحساسنا بالإنسان والجمال والحق.

وحين نقرأ يفتشنكو أو أياً من الشعراء الذين عددت وهو منتم بشكل أو بآخر إلى عقيدة معينة ندرك أن الجمال الشعري ينبع من معاناة الإنسان في معارك الوجود وإن كان الانتماء يعمق حتى المسؤولية حيال الحياة والموت، حيال الإنسان والطبيعة كما لمسناه في حياة يفتشنكو وشعره.

هوثورن
والشارة القرمزية

تقديم:

تلعب الترجمة دوراً أساسياً في تواصل الشعوب الثقافي والفكري وشتى شؤون الحياة الأخرى.

إذ لا يتوقع من الكائن الفرد أن يتقن أكثر من لغتين أو ثلاث لغات بالكثير مع توفر القدرة على النفاذ إلى ثقافات هذه اللغات من لغة الأصل.

إذ من الممكن أن يتقن المرء لغة الكلام للغة من اللغات ولا يكون مؤهلاً للتواصل مع ثقافات هذه اللغات. فهناك إذن السيطرة على اللغة أداة الثقافة، والقدرة على الانتفاع منها بالنفاذ إلى خزائنها المعرفية.

فالترجمة ضرورية لأنها الجسر الذي يربط الثقافات قديمها وحديثها من طرف إلى طرف بالباس خبرات الشعوب في شتى الميادين بدائلها اللغوية. والترجمة فن وعلم في آن، والذين يتقنونها عن مقدرة قلة، ومع ذلك يرتكبون أخطاء وهفوات هي جزء من تاريخ الترجمة وصنعتها.

ويعرف أهل هذه الصنعة النكتة المشهورة في ترجمة الآية الكريمة «تركوك قائما» بـ «وترى مستر كوك قائما» إلا أن هذه العثرات والهفوات لم تمنع المترجمين من أن يترجموا، كما أنها ليست آخر هفوة أو خطأ يرتكب في مؤسسة الترجمة.

ويكفي أن تنوه أن الروائع في الآداب العالمية طريقها الأكثر سلوكاً إلى الأمم هو الترجمة عند جمهرة الشعوب واللغة الأصل عند القلة القليلة. مع تذكر محدودية القدرة للسيطرة على لغة أو لغتين أو ثلاث لا أكثر.

وللترجمة طرق ومناهج منها الحرفي والأدبي الذي يهتم بصياغة المعنى. والتحويلي، ومحاكاة الأصل والتوليدي أو الابتكاري. وهي في الجملة خمسة يعرفها أهل الصنعة ويتداولونها فيما بينهم. وتختلف طريقة عن طريقة حسب الموضوع المترجم وخطاب الترجمة الموجه. قد تكون الترجمة الحرفية في مقام أكثر مناسبة من الترجمة الأدبية وهكذا.

وترجمة النص العلمي يجب أن تذلل في الدرجة الأولى مشكلة المصطلح. أما النص الأدبي فترجمة النثر أكثر يسرا من ترجمة الشعر، وتتمحور على صياغة المعنى في الأصل بأسلوب يستسيغه ذوق العصر في النص الفرع أو لغة الترجمة.

وقد تكون الترجمة الحرفية غير وافية، والخروج على الحرف أكثر إيصالا للمعنى والسياق الأصل.

ولنضرب مثلين اثنين على ذلك:

ترجمة جاذبية صدقي رواية ناثانيل هوثورن التي بعنوان Searlet Letter بالشارة القرمزية وحسنا فعلت. فلو أنها ترجمت العنوان حرفيا

لقالت «الحرف القرمزي» وخسرت بذلك وهج الصورة وقدرتها على التوصل فاجتهدت في الترجمة وأحسنت.

لكنها قد تستعمل أحيانا أفعالا أقل شيوعا وتداولها من أفعال أخرى: تتزايل محل تتلاشى وتتضوا محل تتوهج. فهي وان لم تكن قد جانبت الصواب في الترجمة إلا أن فعلي تتلاشى وتتوهج أكثر تأثيراً ووصولاً من تتزايل وتتضوا.

وفي أغلب الأحوال فإن ترجمة رواية هوثورن لجاذبية صدقي أضافت هذا العمل المبدع إلى العربية ولبت جامعة القراء وطلبهم للنصوص الأمريكية الروائية الحديثة.

مدخل الرواية

يفتتح هوثورن رواية «الشارة القرمزية» بمقدمة واقعية ضافية عن جزء من سيرته الذاتية. أيام كان موظفا في الجمارك، في مدينة سالم، من مقاطعة ماساشوست، في الشمال الغربي من الولايات المتحدة والمدعو نيوانغلاند، أي انجلترة الجديدة.

وهذه المقدمة الضافية التي تعد أربعين صفحة بالترجمة العربية، لا تحاول على ما يبدو أن تمزج الأجناس الأدبية المعنية في عمل هوثورن هذا. وأعني بذلك جنس السيرة الذاتية، وجنس الرواية، في عمل مبدع موحد.

كما أنها لا تحاول أن تمزج المذاهب الأدبية في هذا العمل الذي يعبر عن نزعة رومانسية واضحة، في تمجيد الألم، وانصاف المرأة، والعودة إلى الطبيعة البشرية، وفطرتها أمام وطأة القوانين الانسانية،

والشرائع الكنسية، وينظر متعاطفا إلى تمرد الكائن الفرد، منتمياً بذلك الى الحركة الرومانسية، فنص الرواية رومانسي لا شبهة فيه، ومقدمتها واقعية خالصة. فهل أراد هوثورن أن يمزج الواقعية الرومانسية في عمله هذا. أم كانت له أهداف أخرى غير خلط الأجناس ومزج المذاهب الأدبية في عمل واحد.

في الواقع إن هوثورن لا يريد هذا ولا ذاك، لكن بدون شك يقصد من المقدمة أن توطئ للرواية. وإن لم تكن جزءاً عضوياً منها. فالباب الأول يأتي بعدها مباشرة ويستطيع القارئ أن يبتدئ به الرواية، دون أن يخل ذلك بمجرى الأحداث فيها ولا بنظام الحبكة أو حركة الشخصيات.

وإذا عرفنا أن هوثورن كان يقصد أن يضيف إلى كتابه هذا قصصاً أخرى وصوراً وصفية، تتصل «بالشارة القرمزية»، لكنه صرف النظر عن ذلك، وأبقى المقدمة الضافية، إذا عرفنا ذلك أدركنا منزلة هذه المقدمة وأهميتها من الرواية.

ورغم أن هوثورن يصور لنا تصويراً واقعياً، حياته وحياة معاونيه من الموظفين، وبيئة سالم وخلفياتها ومؤسساتها، ليحيط روايته بالخلفية الضرورية. وليوهم قراءه بوقوع أحداثها على الحقيقة لا رمزاً أو مجازاً. بل انه يمعن في دعواه تلك. ويخرج من أسلوب الإيهام إلى الادعاء أنها وقعت حقيقة حين يكتشف أوراقا للسيد بيو مدير الجمارك السابق في الأرشيف المبعثر في غرفة مهجورة تسجل وقوع الحادثة، يبادر إلى قصها علينا بهذا الأسلوب المرعب ذي الجاذبية القوية.

وقبله طبعاً ادعى مؤسسو هذا الجنس الأدبي أي الرواية مبكراً في مطالع النهضة الأوروبية، أنهم يقصون علينا أحداثاً وقعت وليس لهم

إلا فضيلة الصياغة والقص.

وقد ادعى الروائي الاسباني سرفانتس «١٧١٦» أنه اقتبس روايته «دون كيشوت» من مخطوطة عربية قديمة. كما أن دانيال ديفو «١٦٦٠ ـ ١٧٣١م» في روايته «روبنسون كروزو» يوهم قراءة بأنه يقص عليهم مغامرات وقعت بالفعل.

فليس من الغرابة أن يدعي هوثورن ما يدعيه، من أنه عثر على القصة في سجلات الجمارك لفترة سابقة، التي دونها بيو المدير الراحل.

راويتان ورواية

فكأنما هناك راوية باطن، هو بيو، الذي خلف مخطوطة عن القصة وراوية ظاهر هو هوثورن. والصلة بينهما لم تكن صلة مدير لاحق بمدير سابق للجمرك في مدينة سالم، فالمرك. الإداري لا يعني شيئاً له. ويعبر هوثورن عن علاقة روحية طقوسية بينه وبين بيو، حتى أنه يجعله الراوية الخيالي الذي يتخذه هوثورن واسطة للقصة تمشياً مع عقائد السحر التي كانت سائدة في مدينة سالم. كانت العلاقة الرسمية والمذهبية بين الناس هي اشبه بالسحر، الذي يؤمن بالأشباح والظلال والاتصال بالأرواح مما شكل المناخ المناسب لما جرى في الشارة القرمزية من ظلم قادم بحق بطلة الرواية. ولا شيء يبرز هذا الظلم مثل مدينة السحر التي يتحدث عنها «بيو» من خلال هوثورن، الراوية الآخر الذي أعطى القصة شكلها الإنساني ونزل بها من الخيال إلى الحقيقة. حتى أن السيد هوثورن اعتبر بيو جده الروحي «ص٤٤ ـ ٤٥».

أضف إلى ذلك أنه وجد «الشارة القرمزية» مع المخطوطة بين الأوراق المبعثرة. وحين وضعها على صدره أحس أنها تتوهج بحرارة محرقة متعاطفاً هكذا مع موضوع الرواية في إطار أسطوري.

تدور القصة على الحبكة أن هستر براين بطلة الرواية، ترتكب الكبيرة وشريكها في ذلك آرثر ديمسدال قسيس كنيسة البلدة. وتكون ثمرة ذلك طفلة بريئة اسمها «بيرل - لؤلؤة»، وتأبى هستر أن تقر وتعترف عن والد الطفلة حماية له، وتتحمل العقاب وحدها. في مشهد درامي على منصة المقصلة في سالم مدينة السحر. ويحكم عليها بأن تضع الشارة القرمزية «حرف Aå على صدرها ما دامت حية. ويعود زوجها العجوز وهو طبيب من أهل المعرفة، من رحلة طويلة. فيكتشف في مشهد العقاب هذا أن المعاقبة ان هي غلا زوجته، فيصادق القسيس الذي يجله أهل البلدة، ويشك فيه ويتزايد الشك ويتحقق، فيمعن في تعذيب القسيس مع أنه يتظاهر أنه صديقه وطبيبه.

ويأخذ عهداً من زوجته على ألا تبوح له وللناس بأنه زوجها، لكي يتمكن من خطة انتقامه. وتفي بوعدها له. لكن بعد أن ينهار القسيس، فتلتقي معه في الغابة وتعترف له بأن الطبيب الذي يدعي صداقته ما هو إلا زوجها، الذي أخضعه لعقاب لئيم. لكن العذاب الذي كان يعانيه الرجل العجوز الزوج هو أضعاف ما كان يلقاه القسيس المرتكب.

فتقرر هستر أن تدعم معنوياته وروحه. وتتقدم إليه بخطة لترك «سالم» والبحث عن حياة أخرى وبداية جديدة.

لكن القسيس يقف في اجتماع عام بعد أن أنهكت قواه، لسبع من السنين عجاف يقف على منصة المقصلة ذاتها التي عوقبت عليها

هستر بحمل الشارة القرمزية، ويعترف أمام الملأ بجريمته ويقع اعترافه كالصاعقة على رأس الجمهور ويخر صريعا بعد، ترك شريكته تعاني ما تعاني وتتنكر لابنته لسنوات طوال.

والمرأة التي حملت شارة العذاب والاضطهاد على صدرها كل هذه السنوات. تصير خادمة للمجتمع والخير العام. تقدم خدماتها في تطريز أشكال جميلة على الثياب بأجر زهيد لمجتمع يميزها ويتعصب ضدها. ويفردها في ظاهر المدينة مع إبنتها في كوخ من القش، فتصمد وتناضل وتتحمل وحدها سكوت شريكها وانتقام زوجها ووقوف المجتمع ضدها ببسالة وروح عالية.

وحينما يعترف شريكها وينهار ينسدل الستار جزئيا على مأساتها التي لا تنتهي إلا بموتها هي وتدفن في مقبرة المدينة إلى جانب قبر القسيس ولهما قبران بشاهدة واحدة.

هذه الحبكة القوية للرواية تركزت كلها في «الشارة القرمزية» التي كانت أشبه بجمر يحترق على صدر هستر ويضيء العالم.

الشارة كرمز مهيمن

لقد لعبت الشارة القرمزية كرمز مركز في الرواية دور السحر في شد اجزائها في الحبة الواحدة، وشد القارئ إلى الرواية، وشحنها هوثورن بطاقات عاطفية مشعة. وحملها معاني متناقضة متلاحمة في آن.

فهي رمز الاثم والطهارة، وهي رمز الألم والطمأنينة. أصبحت دلالة على هستر وتضحيتها، لا علامة على الأهم، وصارت هوية لها.

أما الجمهور فيرى فيها رمزاً لقانون الولاية الذي أنزل العقاب بهذه المرأة الضحية. وحكم عليها أن تحمل هذه الشارة دائماً كدال على الخطيئة وكانت هي تراها رمزاً للتفاني والتضحية في سبيل الآخر المذنب المتستر كما في شخصية ديمسدال والآخر المضطهد الذي يمارس القانون على الضعفاء لا الأقوياء.

وكان هوثورن حسب تصويره ممن احترق بوهج الشارة القرمزية حين وجدها مع المخطوطة وعلقها على صدره.

لكنها كرمز تختصر ما حدث لهستر الضحية في سالم. وتلتقي في الشارة أبعاد الرواية الأسطورية كما تشع منها.

ويتلاعب هوثورن بالخفي والظاهر من العواطف والرموز. فيتكلم بيو غير المنظور عبر هوثورن. الماضي والحاضر يلتقيان في راوية خفي وراوية ظاهر في آن، حقيقي وخرافي معا.

والشارة القرمزية تكتسب حضوراً مع انها من علامات تجربة ماضية اثيمة. لكنها تعود إلى الطهارة والبراءة وحب الخير.

وتجعل من هستر امرأة تعبر عن نوازع الطبيعة وقوتها وصمودها أمام قوانين المؤسسات الجائرة.

إلا أن الشارة القرمزية التي تفارق صدر هستر. اختبأت في اللحم بشكل خفي على صدر القسيس ديمسدال.

وإذا كانت مطرزة على قميص هستر بيدها فمن الذي طرزها على صدر دميداك ولحمه. وظلت مستترة خفية. تفضحها من حين لآخر حركة يد ديمسدال العفوية بشكل متكرر الى صدره، كأنما يكتم عذابه بيده أو يحجبه. ولكنه كان يشع ويحرق. ويدل عليه الوجه الذي

يتقلص من العذاب.

وإذا كانت الخيوط المذهبة على قميص هستر شكت بابرة الصبر الشارة القرمزية فاية ابرة حفرت على اللحم الحي في صدر القسيس المرتكب شارة حمراء قرمزية خفية تحرق كالجمر.

فطاقة الرمز التي يستخدمها المؤلف تعطي بؤرة للرواية. وتربط بعداً ببعد وشخصية بشخصية، مع أن هوثورن استخدم رمز الشارة القرمزية من قبل في قصص أخرى.

رسم الشخصية

والقدرة على ابتكار الرمز المهيمن رافقته القدرة على رسم الشخصيات، ولكنها شخصيات اشكالية تتحرك في بعدين تتنافر وتتجاذب وتتحاذى وتتقاطع. تعرف الواحدة الأخرى وتنكرها، ونضطرب ما بين العمق والسطح بملامح متغيرة. وكان كل شخص منها بوجهين. فديمسدال يحظى في الظاهر بحب الرعية لرقته وفضيلته. كان رمز الوداعة في مجتمعه. ورمز الأخوة والطهر ولسان الفصاحة والبلاغة، ولكنه في الحقيقة والعمق ذئب والغ في الدم. ارتكب الخطيئة الفاحشة.

ولم يتحمل مسؤوليتها، وترك هستر تتلوى تحت سياط المؤسسة. وهو الأب الروحي لهستر وراعي الأبرشية وخادمها. لكنه ذئب في فروة حمل يدمر الفضيلة.

«وروجر شيلنجورت» الزوج الذي لا يفكر إلا بالانتقام. يحجب هويته الحقيقية. ويثبت بعمله ومعرفته كقناع يمارس من ورائه

روح الشر، صديق وعدو في آن، يتخذ علمه وطبه وسيلة لتدمير ديمسدال والانتقام منه، ويستغل ضعف هستر غير مبال بالقيم الإنسانية.

وهستر المرأة الضحية، مذنبة لكن روحها الطاهرة تغسل جسدها من الاثم. وتحولها الآلام والمعاناة إلى انسانة محبة للخير العام، متفانية في خدمة الآخر الذي ميزها تعصباً بالشارة الجائرة.

والطفلة «لؤلؤة» لا تستحق كل هذا العذاب تربط ما بين ديمسدال وأمها بخيط خفي وحين يبين هذا الخيط فيها كل شيء وتصبح وحيدة يتيمة.

وهي رمز للبراءة التي تنهض في عالم الذئاب والشهوة. تدلها غريزتها على المأساة الكامنة فيها. فتتصرف لا كطفلة بل كصبية بالغة راشدة.

وحين تنكشف حقيقة ديمسدال له. تقع المأساة على غرار أبطال المآسي اليونانية.

حين تبقى جريمة الخطيئة في الخفاء، يظل التوازن قائما. لكن الاثم والبراءة لا يتجاوران في جسد واحد والفضيلة تطرد الرذيلة من هيكل الإنسان. لا يمكن أن يسكت هذا الهيكل على الجريمة المستترة وحين تبرز لضوء الشمس فيها الاثم فيعاقب الظالم وينتصف المظلوم.

ورواية «الشارة القرمزية» رواية مدورة أي أنها انتهت بما ابتدأت به. الفاتحة كالخاتمة. ولكن المنظر نفسه يؤدي معاني أخرى.

منصة المقصلة التي وقفت عليها «هستر» في البداية ومن حولها تقف سلطات الدولة ورجال الكنيسة وبينهم ديمسدال والناس يملأون

ساحة السوق ليستمعوا إلى نص الحكم على هستر براين التي لطخت شرف المدينة ودنسته بالعار.

والحوار بين النساء زوجات شريفات وأخريات ثرثارات ويقول الناس ـ واحدتهم تقول ـ ان السيد القس الجليل ديمسدال . . ابوها الروحي . . «أي هستر» كان حزيناً كل الحزن على فضيحة كهذه وقعت في الأبرشية.

وبالطبع ديمسدال كان بين الذين أدانوها.

أما الخاتمة فكان ديمسدال يقف في ساحة السوق نفسها ويتهيأ لالقاء خطاب في مناسبة عامة تحتفل بها المدينة. والناس مكتظون كيوم الحكم على هستر في بداية الرواية.

وفي صحة الضمير قرر ديمسدال أن يكشف قناعه. ويصارح جمهور الكنيسة الذي يوليه كل اكبار واحترام بالحقيقة الفاجعة. وهكذا كان وعوضا أن يلقي خطاباً دينياً كالعادة، حزم أمره وتوجه إلى هستر ولؤلؤة طفلته التي أنكرها وأنكر أمها حتى الآن. ودعاهما كي يأتيا إلى جانبه. وأفصح معترفا بجرمه الذي خبأه طوال الأعوام. وانكشفت الشارة القرمزية التي من لحم ودم والتي حفرها الألم والكتمان فوق صدره من جهة القلب على طول السنين.

وبقيت الأم والبنت وحيدتين. إلا أن الراوية يخبرنا بتطهر المدينة من الاثم وغسلتها ذنوبها بأن أسبغت الاكبار والاحترام على هستر إلى أن ماتت وان ابنتها كبرت وتزوجت.

الافتتاح والاختتام الدراميان أعطيا للأزمة الجيدة الحبك، وللشخصيات القوية السمت. بنية درامية ظاهرة ممتدة الجذور في البنية

العميقة التي حللناها في سياق هذه المقالة، واستطاع هوثورن بعمله المبدع هذا أن يؤسس الرواية الأمريكية الحديثة. فبينما كان إدغار الآن بو يرسي قواعد فن القصة البوليسية التي انتشرت بعرض العالم.

فكذلك هوثورن ترك لنا رواية عالمية بمغزى إنساني هو ملك للبشرية جميعا، انطوى عليه اعتراف ديمسدال ولسان حاله يقول مهما كانت العواقب لابد من الإخلاص للحقيقة. وهكذا فإن الشارة القرمزية وجدت تميزها واستقلالها عن الرواية الأوروبية وقطعت حبل السرة لتعيش في تربة القارة الجديدة وفي مناخاتها.

نزيف الذاكرة والزمن المخبوء

تقديم:

إن الحريصين على الهوية السوداء في الولايات المتحدة يصرون على تسمية أدب السود من شعر ومسرح ورواية وغيره بالأدب الافريقي الأمريكي.

والتسمية هذه تكشف إلى أى مدى كان هذا الأدب انعكاساً لتمازج قارتين متباعدتين سلالياً وجغرافياً مزاجاً وغريزة لغة وتعبيراً.

فهو في نظرهم ليس أدباً افريقياً ولا أدباً أمريكياً بل أدب أفريقي أمريكي. وهم رغم رفعهم لشعار «الأسود الجميل» لا يتخلون عن ملمحهم الأمريكي، ويعتقدون أن لهم الحق على قدم المساواة مع العروق الأخرى لاسيما البيض بهذا العالم.

ولا يغفلون اسهاماتهم التاريخية في بناء اقتصاد الجنوب، وعمران الأرض فيه. فعلى اكتافهم قامت مزارع القطن ومنشآته ومؤسساته كما شاركوا ببذل الدم في معارك تثبيت الاتحاد.

ومن أجلهم قامت الحرب الأهلية الأمريكية حينما أصبحت

الحاجة ملحة لإقامة اقتصاد صناعي في الشمال يعتمد على قواهم العاملة فساهمت هذه القوى في بناء ووضع أسس الصناعة الأمريكية .

وقامت هذه الحرب لتؤكد على حقوق الإنسان بزعامة ابراهام لنكولن وترسخ المفاهيم الانسانية التي قام عليها الدستور الأمريكي وشريعة الاستقلال وبزوغ الولايات المتحدة مولوداً متميزاً من رحم العالم القديم، والتأكيد على حرية المعتقد والتعبير والاجتماع والعمل بصرف النظر عن لون البشرة أو أصل المذهب .

إلا أن هذا في عشية حرب الاستقلال كان يعني البروتستانت . البيض الذين تميزوا بمكتسباتهم وثرواتهم والرغبة في حماية هذه المكتسبات من سلطة وطمع الأنظمة الرسمية التي اضطهدتهم لاسيما الكاثوليك في أوروبا وانجلترا وفروا من هذا الاضطهاد إلى العالم الجديد .

وقامت الثورة الأمريكية لترسخ نزوع هؤلاء المهاجرين إلى تقديس الحرية وتقديس مبادرات الكائن الفرد، ومواهبه وحقوقه .

ورغم أن الدستور الأمريكي كان حريصاً على الغاء التحيزات القديمة وأكد على حرية التفكير والعمل لكل الأمريكيين إلا أن السود منهم كانوا من الناحية العملية أرقاء لا أحراراً في نظر الواقع الممارس والمعيش بينما هم أحرار نظرياً في منظور المثال والدستور .

الأمر الذي شكل التبرير الأخلاقي والعقائدي والشرعي للحرب الأهلية هذه الحرب التي كانت ضرورة كما كانت حرب الاستقلال . فالحرية والوحدة مطلبان أمريكيان لكل من هاجر إلى الأرض الجديدة وعاش على ترابها وعمل من أجل خيرها العام .

وفيما يلي من هذه المقالة سوف نستعرض بالدراسة والتحليل بعض أعمال ثلاثة كتاب سود معاصرين هم رجل وامرأتان، ساهموا جميعاً بتشكيل الوعي الأمريكي المعاصر من خلال فنهم.

لعبة المواجهة

لورين هانز بيري الكاتبة الدرامية السوداء ـ منذ الخمسينات من هذا القرن ـ خرجت على سيطرة الرعب الأبيض، وطرحت على خشبة المسرح عملاً درامياً، مسرحية، سمتها «البيض»، لا السود، مع أنها تعالج فيها علاقة العرقين الأسود والأبيض في إطار المواجهة، ولم تخش أن توسم بالعنصرية، كان لها الجرأة أن تواجه الآخر الأبيض وتفضح عنصريته بنبرة عالية، الأمر الذي لم يعجب العديد من المراقبين والنقاد في الأوساط الفنية الأمريكية آنذاك.

لورين هانز بيري كسرت الطوق الذي صاغته الاعتبارات الاقتصادية والفكرية والاجتماعية والسياسية التي وضعت الأسود بين هلالين صغيرين لا يخرج منهما. وإذا فعل فهو آبق وعنصري.

وإذا تخلى عن حقوقه الأساسية وبقي تابعاً دونا، راضياً بما خطه له قدر البيض وتقديرهم، فهو متصالح ومواطن صالح.

فالمرأة السوداء بالنسبة إلى البيض كانت تعكس تفوق البيض لا عنصريتهم. وتقلب العلاقة بين البيض والسود. فالأبيض العنصري إنساني ومتفوق، والأسود المسحوق المستضعف في الأرض عاجز وعنصري. فضيلة لورين هانز بيري انها فضحت هذا التناقض بنبرة إنسانية غير حاقدة.

ولكن فضيلتها الأولى انها اخترقت جدار البيض، وكسرت طوق الرعب الأبيض، وخرجت بعلاقة الأسود والأبيض إلى ضوء المواجهة والندية. فالأسود لم يعد يريد أن يلتحق بعالم البيض انه كيان منه لا يتجزأ.

هذا هو الدور الذي لعبته مسرحيتها «البيض» والتي اخرجت عام «١٩٧٠» وفتحت الطريق أمام المبدعين السود في المستقبل القريب نحو إبداع يتمحور حول البشرة السوداء في أدب متميز ينتمي إلى الأرض الجديدة بقدر ما ينتمي إلى الجذور الافريقية.

نزيف الذاكرة الجمعية

أما توني موريسون ففي روايتها «محبوبة» تمحو الآخر الأبيض من الذاكرة وتستبقي الأسود على مسرحها.

لا يهمها أن تخترق عالم البيض، كما فعلت لورين هانز بيري من قبل. المواجهة قد تمت، بقي أن تستكشف معاناة البشرة السوداء لا أن تبرر وجودها إلى جانب البيض فترتد الكاتبة إلى الذاكرة الجمعية وإلى سيالات اللاوعي الزنجي التي تترسب في الوعي العام.

فالذاكرة الجمعية النازفة التي لا تعترف بالحدود والحواجز تختار الزمن الموحد المخبوء. زمن الذاكرة لا زمن التقويم الذي يعترف بالتراتب والتتابع والمنطق، فتبادر توني موريسون إلى تخريب منطق البنية الفنية. وبنية المنطق، فتجعل من خاتمة الرواية بدايتها ومن بدايتها الخاتمة، لتفتح المجال أمام الذاكرة المطحونة كي تنزف من كل الجهات وعلى لسان كل الشخصيات لتشكل لوحة واحدة هي لوحة البشرة

السوداء في معاناتها الإنسانية.

كان حضور الأبيض يشكل في الماضي غياباً كاملاً للأسود، فتنعكس الآية في محبوبة الحضور التام للأسود يشكل غياب الآخر الأبيض.

ورطة الأسود العرقية في بناها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تتقلص إلى ورطة وجود، ورطة حياة أو موت، ككيان إنساني متميز مستقل لا يحتاج إلى مبررات الآخر.

ويتغير تبعاً لذلك في «محبوبة» نسق الشخصية ونسق الحوار ونسق الجملة ونسق المخيلة.

وتعيد توني موريسون صياغتها جميعاً من خلال نزيف الذاكرة التي لا تعترف بزمن غير زمنها، فلذا تقلب منطقية البيئة ومنطقية الزمن وتعيد سكبهما في صيغة الزمن المأساة، الزمن الإنسان.

إعادة ترتيب الذاكرة

بزغ نجم اليكس هيلي في الرواية الأمريكية الحديثة مع روايته «الجذور» التي تلفزت على الشاشة الأمريكية الصغيرة في اثنتي عشرة ساعة، وشاهدها ما لا يقل عن ١٣ مليون متفرج. وهو معدل متفوق بالنسبة لأي عمل روائي حديث أو معاصر وضع المستر هيلي في دائرة الضوء والشهرة أمريكياً وعالمياً.

لقد أعاد تشكيل الوعي الأمريكي لمشكلة الزنوج وأخرجها من خلال عمله الدرامي «الجذور» من تلافيف الذاكرة الجمعية إلى ضوء الوعي التاريخي.

وأعمال هذا المؤلف الأمريكي المعاصر يتداخل فيها الأدب والتاريخ، كما تتداخل في بعضها الملحمة والدراما «كالجذور».

وكان أول عمل أدبي له هو سيرة «مالكوم اكس» وهو من رواد المناضلين من أجل الحرية والتميز للسود الأمريكيين كمارتن لوثر كينغ وقد قرن مالكوم نضاله السياسي بأن أشهر اسلامه، وراح في النهاية ضحية الغدر والاغتيال.

ويقول ارنولد توينبي المؤرخ البريطاني المشهور صاحب كتاب «دراسة في التاريخ» ان فن السيرة ادخل في التاريخ منه في الأدب. واليكس هيلي في سيرة مالكوم اكس يفضح ميله إلى الوثيقة التاريخية والتسجيلية والدراما البشرية الملامح التي تجلت بشكل مجسم في الجذور و«عيد ميلاد جديد» وتجلت مكشوفة في سيرة مالكوم اكس. . . فلا غرو ان اطار موضوعاته الروائية والدرامية يعتمد على الملامح الزمنية والتاريخية شأنه شأن توني موريسون في «محبوبة» ويتصل بمنطقة الجنوب الأمريكي وإن أطره الشمال كملجأ للحرية.

إلا أن توني موريسون تستنفر اصداء هذه الذاكرة وتزفها وتقرن مأساة الوجود بالحب والولاء الانساني بينما اليكس هيلي يعيد ترتيب هذه الذاكرة في إطاري الزمان والمكان وفي دائرة الوعي التأريخي.

من هنا يمكن أن تعد أعماله وثائق تاريخية نفسية بقدر ما هي أعمال درامية فنية. ومن هنا كان دوره فريداً في الحياة الأمريكية فقد فتح الوعي الأبيض على المأساة السوداء بشكل إنساني. كما فتح وعي السود على دوائر مضيئة عن البيض الذين ساهموا في كفاح السود من أجل الحرية والمساواة.

والتوثيق التاريخي الذي تهمله توني موريسون معتمدة على

نزيف الوجدان وتياراته اللاواعية والواعية يتخذه اليكس هيكلي وسيلة لاستكمال فنه الدرامي والروائي.

وبينما يتغلب نسيج الحكاية والفولكلور على «محبوبة» بسيالات اللاوعي المفاجئة نرى في فن اليكس هيلي احتفالاً بالمعلومات التاريخية التي ترتسم شخصيات وحبكة واحداثاً وتتوسل الانقلاب الدرامي ومفاجآته.

وبينما نجد فن توني موريسون أكثر جمالاً وغموضاً يبرز هيلي في دوائر التحريض والإثارة والاقناع بعدالة القضية.

مهما يكن، فإن القسم الثاني من القرن العشرين قدم إلينا الأسود انساناً جميلاً مكافحاً قائماً بذاته وعالمه، وليس بحاجة إلى أن يبرر وجوده في عالم البيض، انه حق وجمال وخير يقف قبالتنا الأنف بالأنف لأنه شريكنا بالإنسانية وان اختلفت البشرة وتغير اللون.

وكأن نزيف الذاكرة في فن هؤلاء المبدعين جميعاً، مخالفاً التقويم أو محالفاً له، كان يعبر بالدم عن حقائق الزمن المخبوء.

الجذور الميلاد الجديد: إليكس هيلي

درج نقاد الفن في الولايات المتحدة الامريكية على وصف أفلام رعاة البقر بأنها الملحمة الامريكية. فكأن هذه الأفلام هي بمثابة الالياذة أو الاوديسة للعالم الجديد أو غيرها من ملاحم العالم القديم كالشهنامة الفارسية والمهابهارتا الهندية.

وقد اطلقت صفة الملحمة على العديد من الأعمال الروائية العالمية كرواية «ذهب مع الريح» ورواية الاخوان كرامازوف لديستويفسكي ورواية دكتور جيفاكو للشاعر أو الروائي السوفياتي المعاصر باسرناك الحائز على جائز نوبل.

ولم يخف الدارسون ومنظرو الأدب قناعتهم من أن الرواية في العصور الحديثة إنما هي وريثة الملحمة. فالنثر في الحديث يحل محل الشعر في القديم لتصوير الأبعاد الملحمية ونماذجها الانسانية في تلك العصور.

واذا أبقت كل من روايتي (ذهب مع الريح) والدكتور جيفاكو الاطار التاريخي لهذه الأبعاد والنماذج فإن الاخوان كرامازوف انصبت

على الأبعاد النفسية لشخصيات عائلة روسية نموذجية لثلاثة أجيال .

كما صورت رواية الدكتور جيفاكو اجيالا مماثلة امتدت من أواخر روسيا القيصرية عبورا بالثورة البلشفية وانتهاء بالنظام السوفياتي من خلال الحياة الانسانية بعينها .

فكأن هذه الروايات كانت تسجل تاريخ ما يهمله التاريخ عادة ، واعني بذلك رسم الشخصية أو الشخصيات الانسانية من خلال الفن الروائي لتلك العصور .

ولا أعتقد أن عمل المؤرخ السياسي والحضاري يستقيم دون الاطلاع على مثل هذه الأعمال الروائية حين يؤرخ للمراحل التاريخية سياسيا وحضاريا .

فالمؤرخ يصنف الحقائق الخارجية ويبحث أسبابها ونتائجها وحوافزها ومؤثراتها في اطار زمني محدد .

أما الروائي فيبحث عن الحقائق الداخلية اذا صح التعبير أو قل النفسية ويجسمها من خلال فنه ويعطينا إياها وكأنها نماذج من صنع المخيلة وهي متصلة الجذور بتربة التاريخ والواقع رغم تحليقها في عوالم الخيال .

اذا أردنا الحصول على الحقائق التاريخية للحرب الأهلية الامريكية أو للثورة البلشفية فالمؤرخون هم مصدرنا لهذه الحقائق من وجهات نظر معينة طبعا .

لكننا اذا اردنا ان نعرف كيف كانت حياة النماذج الانسانية في تلك المراحل فلابد لنا من العودة الى الأعمال الروائية لتلك الفترات من أمثال «ذهب مع الريح» أو «الدكتور جيفاكو» أو «الاخوان كرامازوف»

اننا ولا شك قرأنا الكثير عن حياة الزنوج في أمريكا والحقائق التي تتصل بمجيئهم الى العالم الجديد وكيف تداخل العالمان امريكا المكتشفة حديثا وافريقيا الهاجعة في أغوار التاريخ .

وكيف تمكن الرجل الأبيض من الرجل الأسود فبنى على اكتافه أمجاده وثروته لا سيما في مزارع الجنوب الامريكي ومصانع الشمال فيما بعد، وانتصب الأبيض سيدا للأسود فترك بصمات العبودية على السياسة والاجتماع والاقتصاد والتعامل الانساني بكل أبعاده .

إلا أن اليكس هيلي مؤلف رواية الجذور الكاتب الزنجي الذي ملأ الذاكرة الامريكية الحديثة بوجهها الغائب اعطانا ملحمة زنجية تضارع ملحمة البقر ان لم تفقها من حيث الغور الانساني وتداخل العوالم .

ولم يفت ذلك المؤسسات الفنية والثقافية في الولايات المتحدة على ما في رواية هيلي من ادانة للتاريخ الأبيض وبشاعة فصوله وصفحاته فقدمت رواية الجذور في مسلسل تلفزيوني فكان من اروع الانجازات الثقافية الفنية في تاريخها الحديث حيث يتداخل الأدب والفن والتاريخ والسياسة والاقتصاد في دراما بشرية في سياق ملحمي .

وينعى كثير من المعلقين من أمم شتى على الولايات المتحدة هذه الصفحات وهم محقون في ذلك لكنهم لا يتنبهون إلى أن هذه الصفحات لو كانت في اي تاريخ آخر لأمم أخرى لغيبتها الأيدي ولما ابصرت وجه الشمس، فكيف اذا عرفنا أن مسلسل الجذور وما يتضمنه من تجسيم تلفزيوني بالاشارة والهيئة والصورة والكلمة والتقنيات الدرامية الحديثة ظل يعرض شهورا على مرأى ومسمع من السلطة البيضاء رسميا وشعبيا واعيد عرضه مرارا .

إن صراع الزنوج ومآسيهم المتصلة لم تنته الى الطريق المسدودة في التاريخ، انهم يمارسون حرياتهم وحقوقهم الانسانية ويفرضون احترامهم على البيض بعد فصول دامية من الكفاح لقرون خلت.

إن التخلص من اثم العبودية هو أن تخرج امريكا هذه العبودية الى ضوء التلفزيون الذي يملأ اعين الناس وخيالهم لا أن تخبأ في غياهب السجون أو عتمات الارشيف.

وكأن امريكا لا تتطهر من هذا الاثم الا اذا أعلنته هكذا على رؤوس الاشهاد، وهي لا تخشى هذا الاعلان ولا تحول بينه وبين الناس بل تبادر اليه وتموله لكي تبرأ حقيقة ما اقترفته ايدي بعض الأجيال السابقة من البيض بحق الانسان الأسود.

وعلى المقلب الثاني للتاريخ، من منا حقيقة يعرف حقائق ثورة الزنج التي استمرت اربعة عشر عاما في مطلع القرن التاسع الميلادي واستولت على جنوب العراق وهددت بغداد.

ولولا ما ساقه الينا الطبري في تاريخ الرسل والملوك عن هذه الثورة من ثبت طويل مفصل لكنا جهلناها وبقيت عتمة في الذاكرة.

واذا كان ابن الرومي قد احتفظ لنا بصورتها القبيحة في قصيدته التي مطلعها:

ذاد عن مقلتي لذيذ المنام   شغلها عنه بالدموع السجام

فان عزالدين المدني المسرحي التونسي رسمها لنا كحركة انسانية تسعى الى الحرية كما قرنها معين بسيسو بالثورة الفلسطينية او قن هذه بها من اجل خلاص الانسان وكرامته.

مهما يكن فان دراسة مقارنة للحدثين التاريخيين قديما وحديثا

ثورة الزنج في البصرة ونضالهم في العالم الجديد من أجل الحرية يضيء كلا منهما ويطلعنا عليهما في سياق مختلف وبارز .

كما أن دراسة مقارنة للكتابة التاريخية والكتابة الأدبية والفنية عنهما تضعهما وتضعنا في مركز الضوء من الوعي بين العتمة والذاكرة وتجعلنا أقدر على فهم الشراكة والمصير الانسانيين .

ويجدر أن نذكر في هذا المجال ان ثورة سبارتاكوس وهي الموازي الآخر لثورة الزنج في عالم الرومان كانت قد أوحت أعمالا تاريخية وفنية مشابهة ، وقد أخرجتها هوليود في فيلم سينمائي ببطولة كيرك دوغلاس وتتمحور كباقي الحركات والثورات على الانسان والحرية .

كما يجدر أن نذكر أيضا أن اليكس هيلي انتج مؤخرا رواية جديدة بعنوان (عيد ميلاد جديد) ترجمها للعربية الدكتور محمد عناني وصدرت عن مركز الاهرام للترجمة والنشر في القاهرة (١٩٨٩م) وسنوليها عناية مفصلة في الخاتمة .

في رواية الجذور لم يغيب اليكس هيلي الرجل الأبيض رغم انه اعطى ادوار البطولة للرجال السود لأجيال متعاقبة وكان يصور لنا علاقة الجلاد بالضحية والضحية بالجلاد ، فالأبيض هو تاجر الرق والسمسار والاقطاعي الذي يبني ربحه على دمار الآخر بينما الأسود يمثل الضحية التي تنتصر في نهاية المطاف على الجلاد بتأكيدها على المعنى الانساني وجوهر الحرية وحضور الضحية يغطي على السيادة ورونق الثروة والسلطة وينتصر عليها جميعا بالصبر والتحمل والسعي الى الأحسن والأفضل دونما حقد على الآخر الأبيض ، الا ان نبرة الرواية نبرة سوداء معتزة بجذورها الافريقية واصولها التي هجنها الرق وغربتها العبودية .

وفي منظور تلك الرواية أن معظم الزنوج الذين اختطفوا من السواحل الافريقية لهم اصول اسلامية لكنهم في العالم الجديد لم يحرموا أبسط حقوقهم فحسب بل حرموا ايضا ايمانهم الأصلي وولاءهم الديني وحولوا قسرا وبمساعدة البيئة الجديدة إلى الالتحاق بالنصرانية.

لقد خلف الاعتزاز بالجذور الافريقية ردود فعل متفاوتة فمن جهة أن موضوع العودة الى الجذور موضوع محبب الى الامريكيين الذين تعود اصولهم الى قارات متعددة اوروبا وافريقيا وآسيا مما يجعل الحلم بالجذور البعيدة حلما مقبولا لديهم.

ومن جهة أخرى ان النبرة السوداء التي صاحبت هذا الحلم لدى اليكس هيلي في الجذور وتصوير بشاعة الاسترقاق وممارسيه ومروجيه من البيض حرك حس الذنب لديهم فكأن رواية الجذور كانت بمثابة جلد نفسي لهم ليخلصهم من هذا الحس بالذنب وليطهر نفوسهم منه، وقد تقبلوا ذلك برحابة صدر.

الا أن البيض لم يكونوا كلهم سماسرة وتجارا واقطاعيين ومهربين ومستغلّين ومضطهدين الأمر الذي لم يغفل عنه اليكس هيلي لكنه اعطاه حيزا ثانويا في رواية الجذور. هنالك من البيض من ساعد السود في التاريخ الامريكي على كل المستويات اجتماعيا وانسانيا ودينياً لكن صوتاً كهذا أو رسالة بهذا المعنى لم يتبلغها المتلقي من اليكس هيلي وربما هذا دفعه إلى كتابة روايته غير الملحمية التي بعنوان (عيد ميلاد جديد) لأن يؤصل الدور الأبيض في تحرير السود من رق العبودية والاضطهاد فعوضها عن سياق الأجيال المتعاقبة الذي ساد في الجذور يأخذ اليكس هيلي في روايته الجديدة ولادة جيل أبيض آخر لا يؤمن

بالرق والاستعباد بقدر ما ينتمي إلى الانسان والحق والحرية وحين يكتشف ان الرق ما هو الا الغاء لهذه القيم يتحول عن الثروة والسلطة والجاه ويثور على نفسه وعائلته ليحرر الانسان الأسود وليحافظ على هذه القيم وبطل الرواية الجديدة هو رجل أبيض شاب اسمه فلتشر راندول ينتمي إلى أكبر أسرة من أسر الجنوب التي تمارس الاقطاع والقهر وتمتلك عددا كبيراً من الرق وأثناء دراسته في جامعة برنستون يتعرض إلى سخرية الشماليين كمتمرد على القيم الانسانية لكنه يتعرض في الوقت نفسه إلى نفر من البيض الذين يؤمنون بمذهب ديني متحرر اسمه «الأصدقاء» أو «الكويكرز» وهم ليسوا ضد الرق أو العبودية فحسب بل إنهم ينخرطون في عملية تحرير السود وجمعياته السرية «كالقطار السري» التي تعمل على تهريب السود من الجنوب المستعبد الى الشمال المتحرر والحصول على الحرية.

ويدخل فليتشر راندو مخاض ولادة عسيرة ويكتشف قيم الانسان والحرية لا من خلال مصلحة السيد الاقطاعي الذي يصادرهما من العبيد ويحتجزهما لنفسه بل من خلال جوهر الانسان وجوهر الحرية دون أن يسجن نفسه في لون البشرة أو تفوق الرق.

ويتحول فلتشر راندول تحولا بطيئا ولكن اكيدا من ابن مزارع اقطاعي يستغل العبيد إلى عضو في (جمعية القطار السري) التي تعمل على تحريرهم وفي ليلة عيد الميلاد يعطى كلمة السر من الجمعية ويتعاون مع العبيد في منطقته ليهرب حتى بعض من يمتلك أبوه منهم.. وينجح لكنه يجد نفسه في نهاية المطاف لانكشاف أمره مدفوعا إلى الهرب إلى الشمال لقد كان توازن المعالجة والحبكة وتوزيع الأدوار في رواية الجذور في صالح الأسود ضد الأبيض فغيب هذا في ظل ذاك أما في (عيد

ميلاد جديد) فقد استعاد الأبيض حضوره في مخيلة هيلي لكنه أعطى دورا مناوئاً للمورث الأبيض في الجنوب الامريكي وأصبحت قضيته هي أن حريته لا تكتمل الا بحرية الآخر . . من هنا يتمرد على نفسه وإرثه ويعرض نفسه للخطر من أجل مفهومه هذا عن الحرية .

فالسود هم قضية الابيض في عيد ميلاد جديد بينما كان السود في الجذور يمرون في ولادة عسيرة من رحم زنجي لا بياض فيه .

وربما كان اليكس هيلي يرد في روايته الجديدة على من انتقده لهذه الولادة السوداء في الجذورفجعل الرجل الأبيض بطلا لروايته الجديدة دون أن يغير من ولائه أو مفهومه فيما يثور على ارثه المادي ليعود الى قيمه وروحه من أجل فجر آخر يشارك فيه الاسود على حد سواء . .

والسؤال الذي يبقى هل الانعطاف على الجذور هو الذي ادى الى الميلاد الجديد للرجل الأبيض أم هذا الميلاد هو الذي قاد الرجل الأسود الى الانعطاف على الجذور؟ .

مجنون إلسا/آراغون

هذه هي المرة الثانية التي اقرأ فيها بنهم القصيدة الرائعة «مجنون إلسا» لاراغون الشاعر الفرنسي المعاصر الذي افردت له مكانة خاصة ومرموقة في الشعر الفرنسي الحديث تخطت اشعاعاتها الخارطة الفرنسية الى العالم، وعشاق الشعر وجغرافيته الآسرة وإلسا هي حبيبة الشاعر التي تحمل رنين سالفتها ليلى في مروياتنا القديمة واراغون ليس غريبا على قراء العربية فقد ترجم له من قبل عبدالوهاب البياتي مشاركا قصائد من شعره سيما المقاوم منه . .

واراغون هو من زعماء الحركة السريالية امثال سلفادور دالي في الرسم واندريه بروتون في التنظير والشعر لكن اراغون يقف عملاقا شعريا بين اترابه ان في قصائد المقاومة التي اصبحت اغنيات المقاومين الفرنسيين في قتالهم العنيف ضد الاحتلال النازي لفرنسا، ابان الحرب الكونية الثانية أو في شعره السريالي الذي يتوسل طرقا جديدة للتعبير الشعري واشكالا حديثة للقصيدة ولغة جديدة ومصادر للالهام غير معهودة .

غير ان «مجنون السا» وهو عمل شعري يمزج الأنواع الأدبية بعضها ببعض ويتخطى حواجزها ليخلق نوعا طريفا يسميه الشاعر «قصيدة».

و «مجنون السا» ينوف على الأربعمائة صفحة في ترجمته العربية ليس بالملحمة ولا بالرواية ولا المسرحية لكن فيه من الأولى النفس الطويل وصراع الشخصيات ذات الأصول التاريخية يرسمها الشاعر ويبدعها في اهاب متميز وفاتن يستفيد من التاريخ لكنه لا يؤرخ وكأنما يكتب الحياة الجوائية لهذه الشخصيات التاريخية التي نعرفها في تاريخ الأندلس في أيامه الأخيرة قبل ان تبلغ حركة الاسترداد الاسباني أوجها في سقوط غرناطة.

وفيه من الرواية وحدة الموضوع ان لم نشر الى وحدتي الزمان والمكان، يطرح الشاعر موضوعه في مسافة محددة بأقصى ما يكون التوتر الشعري في فصول متوازنة، عشرة ان اردت الاحصاء والعد يستفتحها بفصل «غرناطة» ويختمها بـ «١٤٩٢ـ ١٤٩٥م» زمن السقوط لآخر معقل من معاقل العرب والاسلام في الجزيرة الايبرية بعد ان دخلها العرب في عام «٧١١» ميلادية مع طارق وطريف وموسى بن نصير.

وبين المقدمة والخاتمة تأتي فصول «اغاني المجنون» و «الحياة الخيالية للوزير ابي القاسم عبدالملك»، «١٤٩٠م» «مثال مدرب الرقص» ١٤٩١ «عشية اخذت غرناطة» المغارة ١٤٩٢، ثم الخاتمة.

ويحاول الشاعر كما يرى القارئ فيما اسماه بالقصيدة ان يستوعب مرحلة تاريخية محددة باللغة الجاذبية والروعة انتهاء عصر وابتداء عصر اخر، طويت فيه صفحة الأندلس وفتحت صفحة اسبانيا

التي قامت على ركام الانجازات العربية والاسلامية لما يقارب الثمانية قرون من الزمن. . الا ان فصوله العشرة التي ذكرناها فوق لا تصنع من مؤلفه «مجنون إلسا» رواية ويصر هو نفسه على تسميته بالقصيدة poeme.

كما انه ليس بالمسرحية ولو انه يزخر بالحوار والحركة في تناوله للحدث التاريخي المذكور في فصول خاصة في الثالث منها المعنون بـ «١٤٩٠م» حين يتبادل أبو عبدالله الصغير اخر ملوك الأندلس وسيد غرناطة الحوار مع فلاسفة المدينة.

و «مجنون إلسا» عمليا هو ديوان شعر تتعالى صيحات قصائده تغني الحب والموت، الانسان والمصير، العقل والقلب وصراعهما في الهيكل البشري والاجتماعي والتاريخي لفترة زمنية محددة هي غرناطة بني الأحمر قبل سقوطها وفي ابانه.

اذن «مجنون السا» ليس ملحمة ولا رواية ولا مسرحية بالمعنى الكلاسيكي الأرسطو طالسي الذي حدده لنا في كتاب الشعر بل تركيب عجيب للأنواع الشعرية المذكورة يسميه اراغون قصيدة.

ومما يدهش ويبرهن على قدرة القصيدة الغنائية كمقولة فنية ذات شكل محدد في آن والتي طالما هاجمها دعاة الفكر والمضمون في الشعر. ان الشاعر يتناول الحدث التاريخي كشاعر لا كمؤرخ وبالقصيدة الغنائية لا القصصية أو الملحمية أو المسرحية ومع ذلك يعالج موضوعه بأغاني ما تكون المعالجة ويستوفي ابعاده النفسية والفكرية والمادية والعاطفية والاجتماعية استيفاء يوازن بين الشكل والمضمون موازنة عجيبة ويستعين على ذلك باستلهام المصادر التاريخية العربية والثقافية الاسلامية ويخرج منها بشعر ينفذ الى القلب بغنائيته الطرية العذبة

ويشبع نهم الفكر بمضامينها الانسانية العميقة والصادقة .

يستشهد بآيات قرآنية كريمة ويدخل في ضوئها الى هذه الحقبة التاريخية أو تلك أو هذه الشخصية أو هذه ويقتبس فيما يقتبس من الحديث أو أقوال العلماء المسلمين كابن حزم والغزالي تساعده على ولوج عالم غرناطة الفاجع .

ويأخذ الشخصية التاريخية مهما اختلفت ابعادها الانسانية من سياسة واجتماع وفكر وعاطفة ويخلقها رمزا شعريا ذا ألق مسيطر وعلى سبيل المثال لا الحصر يتلبس شخصية «المجنون» قيس العامري أو الملوح أو ابن ذريح على ما يذكره ابو الفرج الاصبهاني في الجزء الأول من أغانيه المشهورة .

وارجح ان اراغون استوعب هذا الرمز العربي من الشاعر الفارسي جامي الذي كتب رائعته «ليلى والمجنون» وقد ترجمها الى العربية محمد غنيمي هلال . . استوحى المصادر العربية وقد عاش في هرات في القرن الخامس عشر الميلادي لا حرات كما أرادها المترجم .

أقول ذلك لأن الشاعر اراغون لا يغفل مصادره الفرنسية التي تعامل معها بوجدانه الشعري لا بحاسته التاريخية وخرج بما يشبه «السيرة الذاتية» للمدينة الأندلسية التي لا تذبل على مدى التاريخ «غرناطة» ومما ساعده على تلبس شخصية المدينة والمجنون كونه في الأصل شاعر حب وموت ، عرفناه في شعره الملتزم في حركة المقاومة الفرنسية ان مذهبه السريالي لم يحبسه في عاج المدارس وابراجها المتعالية فخيار الشاعر اراغون في التحليل الأخير هو الانسان لذا نحس تعاطفه المتوهج مع ابي عبدالله الصغير اخر ملوك بني الأحمر الى درجة التلبس به الى جانب تلبسه بشخصية «المجنون» قيس ليلى المشهور في

مروياتنا العربية.

ومنه أخذ عنوان عمله الشعري الرائع «مجنون السا» محتفظا حتى بالصيغة النحوية العربية «المضاف والمضاف اليه» لا ليلى والمجنون كما خرجها جامي الشاعر الفارسي الذي ركز على ليلى كرمز خالد للحب بينما يركز اراغون على المجنون مجنون السا، وجه آخر من رموز الحياة العديدة الواحدة.

ومع ان اراغون يحتفظ بنكهة الرمز العربية لا يهمل المصادر الفرنسية التي تعامل معها، وكأني بها الشرارة التي خلقت كل هذا اللهب في هشيم الشاعر فتلقف بالوجدان المتوقد والذات المتلألئة حساسيته النابضة بالتوتر رموزنا العربية التاريخية منها والأدبية أو الفكرية وخرج منها بالشعر الرائع الذي يخترق الأنواع وحواجزها والموضوعات وحدودها بلهبه الغنائي الذي يتشكل فصولا . . وقصائد عدة في قصيدة واحدة لها توتر الحدث والموضوع الواحد على غنى المراحل والمشاهد والفصول نعرف منها في التاريخ غرناطة الاسم ويكسوها الشاعر ألق المخلوق الحي ويخرجها من عتمات التاريخ الى ضوء الوجدان الشاعر بإهاب جديد.

ومما يعطي لهذا العمل الشعري توتره ونبضه والقدر الكبير من تأثيره وقدرة نفاذه الينا كقراء هو ان الشاعر يقارب ويزاوج بين احتلال غرناطة واحتلال باريز من جهة وبين حبه لالسا وحب المجنون لليلى . . ويختار الرمز العربي لارتباطه بالانسان كما يختار انسان غرناطة شخصية ابي عبدالله اخر ملوكها ويناقض المرويات التاريخية المسيحية والغربية ويرسمه لنا انسانا شجاعا ذكيا مجاهدا في ظروف مأساوية فاجعة. ويتعاطف مع التاريخي الى حد تقمصه ولكن بروح جديدة.

وأوضح في النهاية ان الشاعر اراغون يتكلم عن نفسه من خلال هذه الشخصيات في حدود الموت والحب وعن نضاله ضد الطغيان والاحتلال وعن عذابه في الحب ومواجهة الموت ومواقفه الفكرية رغم توسله الرموز العربية والاسلامية ورغم ان شهرة الشاعر اراغون كانت قد طبقت الافاق الفرنسية من قبل لكونه من زعماء المذهب السريالي وشاعر بارز من شعراء حركة المقاومة الا ان «مجنون السا» تعد رائعته والدكتور سامي الجندي الذي ترجم هذا العمل الشعري العظيم ولعله أهم انجاز له رغم تعدد عطاءاته ابداعا وترجمة يذكرني في ترجمته هذه بترجمة فيلكس فارس «لهكذا تكلم زرادشت» لنيتشه من حيث الديباجة العربية الأصيلة رغم بعد الشقة بين اللغتين لغة الأصل ولغة الترجمة ورغم بعض الهنات الهينة نستطيع ان نقول مع الدكتور الجندي في خاتمة الكتاب «تلك ترجمة حرفية لأصعب كتاب فرنسي مما اعلم أو قرأت».

اردت ان اثبت ان اللغة العربية قادرة بمرونتها العجيبة على كل الألوان مهما كانت فذلكة الكاتب تطوي كل الرياح، تنطوي مع كل الرياح كبساط سحري شفاف براق كقوس قزح فيه كل مبهرج الشموس ومعاني الذات الانسانية كيفما كانت تجلياتها وعبقريتها.

مجنون السا في المقارنة والبنية

تشكل القصيدة الغنائية الوحدة الأساسية المفردة في بنية «مجنون السا» للشاعر اراغون.

وهذا العمل الشعري الفذ ما كان يمكن ان يكون لولا غنائية القصيدة التي تخرج من وجدان الشاعر كثمرة ناضجة من قلب الربيع.

إلا ان القصيدة المفردة والغنائية لا تكفي وحدها لتشكيل هذا العمل الرائع.. لكونه يتعامل مع التاريخ ويتجاوزه والفولكلور ويتخطاه والمصادر الأدبية والفكرية ويركب منها ما يعبر عن أعماقه الشاعرة.

حتى لكان اراغون هو المدينة وهو المجنون في آن لأنه يتكلم عنها بروح متعاطفة متوجهة تصهر كل هذه المصادر في شعلة الشعر الخالدة.

لكن اراغون في هذا العمل الشعري المركب يستعين بالنثر كما يستعين بالشعر، ليعبر عن رؤياه التي تنفذ من لحم التاريخ وبشرته إلى نبض الإنسان وقلبه.

يتجاوز الأزجال الموريسكية والخرافة العدوة على حد قوله

ويستعيد لنا صورة أبي عبدالله الصغير المجاهد والشجاع. ويتجاوز المصادر المسيحية ويتعاطف مع غرناطة المسلمة فيصورها مجلوة كالمرأة في فكرها وحركتها وبنيتها الإنسانية والحجرية.

يذكر مصادره صراحة ويعترف بدينه للذين تعاطفوا مع غرناطة وكتبوا عنه من قبله.

لقد ترك لنا الشاعر الأمريكي واشنطن ارفينغ مؤلفاً نفسياً عن الأدب الشعبي الذي كانت تردده السنة العامة في غرناطة إلى الوقت الذي كان فيه سفيراً يمثل بلاده في اسبانيا في القرن الثامن عشر الميلادي وهو كادغار الن بو من الشعراء المؤسسين في الأدب الأمريكي.

وكتابه «الحمراء» استجمع معظم الحكايات والقصص والمرويات عن غرناطة وشخصياتها الإنسانية والتاريخية من خلال منظور فولكلوري مزخرف.

لم يترجم الكتاب إلى العربية على ما أعلم، وهو تحفة أدبية رائعة تذكرنا بأمثولة مهمة في الابداع الأدبي تعلو اليوم صيحاتها في أوروبا إلا وهي ضرورة الانفتاح على الآداب الأخرى من أجل الخروج من جفاف الدائرة الواحدة.

اراغون يعترف بعمل واشنطن ارفينغ ويستعير بعض الشخصيات التي تكلم عنها ولكن ببنية كلية جديدة ونبض مخالف. واشنطن ارفينغ يكتب قصصاً شعبية ويسجل ما سمعه من مرويات سائرة على ألسنة الناس ابان مهمته الديبلوماسية في اسبانيا، له فضيلة العرضو الانتقاء والأسلوب وله سحره الذي استعاره من غرناطة وعالمها الذي لايزال يتلألأ في أغاني المنشدين وألحانهم العذبة.

أما اراغون فيكتب شعراً يتوطأ على النثر، تاريخ ما أبقاه التاريخ في العتمة. انه لا يسجل ما سمعه بل يتخطى ذلك ليضيء لنا المرايا المعطلة ويفتح النوافذ الموصدة عن عالم ظنناه قد ولى إلى الأبد.

ارفينغ يلتصق بالواقع الفولكلوري ويمزج الأدب الشعبي بالتاريخ والتاريخ بالأدب بلمساته الساحرة أما الرفينغ يلتصق بالواقع الفولكلوري ويمزج الأدب الشعبي بالتاريخ والتاريخ بالأدب بلمساته الساحرة اما اراغون فيكتب تاريخاً فوق التاريخ ويضيء لنا واقعاً فوق الواقع بغنائية شعرية انسانية ذبيحة.

لكأننا نسمع نفر الدم ونبض الافئدة الموجعة خلف الأسوار العتيقة والجدران المتساقطة تحت وطأة قذائف النار اليونانية التي كانت ترسلها مدافع فرديناند وايزابلا على لؤلؤة الحضارة وجوهرتها المشعة.

ويعترف اراغون بفضل جامي صاحب «ليلى والمجنون» الشاعر الفارسي الذي نوهنا عنه. دون ان يهمل مصادرة الفرنسية والغربية. وهكذا نجد الشاعر الفرنسي يضع يده على التاريخ والفولكلور والمصادر الأدبية المتنوعة التقاليد والجذور كأنما يتخذها وقود للهب رؤياه الشعرية المتميزة.

فالاعتراف من مصادر وتقاليد أدبية مخالفة لتراث المبدع وأدبه وتقاليده لا يقف شاهداً ضده بل معه. لأنه هذا الاعتراف القادر والواثق والمبدع يعزز رؤياه وأصالته وتميزه.

والذي يدهشنا في «مجنون السا» الشعر في الدرجة الأولى والقدرة على شق حجب التاريخ وقشرته عن الإنسان وقلبه وتجاوز الفولكلور إلى المعاناة الإنسانية ونبضها.

في «مجنون السا» يحاول اراغون لا الاستفادة من المصادر المتنوعة تاريخية أو أدبية، بل انه يحاول ايضاً ان يحاكي أساليبها الشعرية والنثرية فيخرج بالجديد المبدع.

ولولا ضيق المجال لاستشهدنا بالعشرات من مقطوعاته وقصائده التي تذكر بالقصائد الأندلسية الموشح منها وما كان في الغزل ووصف الطبيعة يظل مأخوذاً بسحر الشرق وتألق الحضارة الإسلامية الزاهية في فصولها المتبدلة. ويعبر عن ذلك لا بالقصيدة الغنائية فحسب بل بالشرح والتعليق على المواقف والقصائد بينها ومن خلالها.

ويتوسل شخصية المجنون كما توسلها من قبل «جامي» ليتكلم عن حبه هو وعن معاناته.

السا هي ليلاه، يحتال على الحروف بفقهه في اللغة فيجعلها شكلاً متغيراً عن «الزا» بالزين ويرجع الزا الكلمة إلى عزى صاحبة كثير ويربطها بليلى مستحضراً اسطورة الحب العربية بكل أبعادها.

و«لمجنون السا» المؤلف «بالفتح» بنيتان الأولى ظاهرة وتعكس مؤثرات من ليلى والمجنون لجامي باعتماد الشاعر على القصة الرمزية Allegory التاريخية والفولكلورية ليعبر عن تجربتي الحب والموت ماذا يفعل المجنون في غرناطة وراويته زيد انه هذه المرة يغني السا لا ليلى العربية. وزيد هذا ان هو إلا اسم مخترع للشخصية التاريخية المصاحبة للشاعر اعني الراوية. لكن اراغون يسند إليه وظيفة أخرى إلى جانب الرواية لقصائد المجنون وشعره الملتهب.

ان زيدا الراوية كثيراً ما يقف مواقف العراف في المسرحية اليونانية، يشرح أو يعلق ليضيء الرؤية الشعرية في القصيدة التي هي

الأصل والوحدة الأساسية في بنية «مجنون السا» المركبة.

ويتراوح نثره بين الشرح التاريخي للموقف القصيدة وقصيدة النثر التي تسمو بالتاريخ وتصعده إلى نبض النفس الإنسانية ومستواها.

اسمع إلى هذا الصوت من أصوات المجنون اراغون:

بعيد هنا عنها انا
امر بتجربة الموت
الزمان دونك خؤون
وانا فيه قلعة نفسي
بوصلة بلا شمال..
كل شيء عندي ذكرى
كل حلم قنينة على بحر
في لون الغياب هذا
لا شيء له نسغ ولا معنى
ما افعل بقلبي المر
السا يا قوتي وضعفي
انا لست إلا تمتمتك
خطوة تتركينها في العشب
كم يخفق القلب حتى ليجرحه كل شيء
انا منك اعيش وفيك اموت
ملكتي البعيدة شعلتي المنطفئة
منك تستيقظ المرايا
كل باب على اسمك انتحاب
كل شيء ظلك المرسوم
كل نور ذكراك

ثم يطلب اراغون من نفسه السكوت عن عذابات الحب ويصف نفسه بالعجوز الذي لا يطاق الذي تقمص شخصية المجنون العربية.

وبنية الكتاب الظاهرة مدينة للمصادر الشرقية دينا واضحاً لا في مضمونه فحسب بل الاطار الكلي الذي يعتمد على القصة الرمزية المفردة والمركبة، كما في ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ومنطق الطير لفريد الدين العطار وليلى والمجنون لجامي الذي لا يبخل اراغون عن ذكره والاشارة إليه.

أما البيئة الثانية، والخفية «لمجنون السا» فهي في روح المعالجة للمصادر المتعددة المذكورة بوحدة النظام الارسطو طاليسي.

«مجنون السا» كما يسميها اراغون مؤلفة من قصائد وفصول تزاوج بين القصيدة الغنائية المفردة والشروح النثرية التي تتراوح بين التعليق وشفافية قصيدة النثر، وهي تدور بكليتها حول حدث واحد هو سقوط غرناطة. وكأنها مسرحية لا قصيدة أو مجموعة شعرية.

زمان واحد ومكان واحد وموضوع واحد. من هنا نرى ان كل المصادر التي استخدمها اراغون صبت في وحدة المجرى هذه التي اعطت «لمجنون السا» العمل بنية درامية متحركة.

فالأبطال بجملهم شخصيات درامية تتخذ «المنولوج» أو المناجاة غالباً للتعبير عن مواقفها لا الحوار إلا قليلاً.

وهذا عائد في نظري لتمكن الفن الغنائي من الشاعر اراغون ولطبيعة السريالية الملتصقة بالنفس الباطنة لا الظاهرة.

ان الجدل بين القصيدة الغنائية المفردة والاطار الروائي المسرحي

لعمله الشعري هذا هو الحركة الخفية النابضة التي تفجرت حيوية درامية في بنية القصيدة الغنائية المعهودة فالسر كله يكمن في الشاعر والإنسان لا الصيغ الجاهزة والأشكال المسيطرة.

وهكذا فقد حقق اراغون انجازات مهمة في عمله الشعري الفذ:

أولاً: ابتكر فاعلية جديدة للقصيدة الغنائية كانت تحتكرها الأنواع الأخرى من قصصية وملحمية ومسرحية فالقصيدة تظل غنائية وإلى أبعد ما يكون الغناء لكنها تؤدي موضوعاً في اطارها الجديد من خلال الذات التي تتقمص التاريخ والفولكلور والتراث الأندلسي الإسلامي.

ثانياً: فتح الشعر الفرنسي على تقاليد أدبية مغايرة وحقق حلماً كان قد نادى به من قبل وليم جونز مترجم المعلقات «١٩٨٣م» بانفتاح واسع على الآداب الشرقية الغربي والإسلامي بشكل عام.

ثالثاً: منذ الرومانسيين كان هناك ولعَ بالاشارات إلى افكار ورموز وشخصيات مستمدة من التراث العربي في القصيدة الشعرية لكنها لم تتعد حدود الاشارة لا غناء البعدين الإنساني والشعري.

وتعظام هذا الميل عند غوته في ديوانه الشرقي للمؤلف الغربي لكن اراغون يقيم بنية «مجنون السا الكلية» على تاريخنا وشعرنا ورموزنا وشخصياتنا طبعاً دون ان يفقد تميز رؤياه الشعرية وفرادته.

وبهذا فهو أول شاعر يحقق مثل هذا التواصل من الباب الأوسع.

فهرس الموضوعات

صدر من كتاب «الرياض»

١ ـ امرؤ القيس العربي ـ ديسمبر ١٩٩٣م ـ فوزان الدبيبي.
٢ ـ ربيع الحرف ـ فبراير ١٩٩٤م ـ نورة خالد السعد
٣ ـ اللغة مفتاح الحضارة ـ مارس ١٩٩٤م ـ عدد من المختصين.
٤ ـ الكشكول ـ ابريل ١٩٩٤م ـ أ.د. حسن ظاظا.
٥ ـ أوراق رياضية ـ مايو ١٩٩٤م ـ د.أحمد بن محمد الضبيب.
٦ ـ قراءة في الفكر الأوروبي الحديث ـ يونيو ١٩٩٤م ـ هاشم الصالح.
٧ ـ من يقرأ المصباح ـ يوليو ١٩٩٤م ـ د. يحيى ساعاتي.
٨ ـ نقد الحداثة ـ أغسطس ١٩٩٤م ـ د.حامد أبو أحمد.
٩ ـ الانتخابات الأمريكية ـ سبتمبر ١٩٩٤ م ـ د.عبدالعزيز إبراهيم الفايز.
١٠ ـ مساءلات في الأدب واللغة ـ أكتوبر ١٩٩٤م ـ د.عبدالسلام المسدي.
١١ ـ الأطفال والتلوث البيئي ـ نوفمبر ١٩٩٤م ـ د.نوري ابن طاهر الطيب ـ بشير بن محمود جرار.
١٢ ـ الضفة الثالثة ـ ديسمبر ١٩٩٤م كمال ممدوح حمدي.
١٣ ـ مأزق القيم ـ يناير ١٩٩٥م مسلم بن عبدالله مسلم.
١٤ ـ وسم الإبل عند بعض القبائل ـ فبراير ١٩٩٥م ـ صالح غازي الجودي.
١٥ ـ أفكار في التنمية ـ مارس ١٩٩٥م ـ د.عبدالله حسن العبادي.
١٦ ـ بنية التخلف ـ ابريل ١٩٩٥م ـ الأستاذ ابراهيم البليهي
١٧ ـ العرب ومتطلبات المرحلة ـ مايو ١٩٩٥م ـ الأستاذ منح الصلح
١٨ ـ مأزق في المعادلة ـ يونيو ١٩٩٥م ـ د.خيرية ابراهيم السقاف.

١٩ ـ تأثير ألف ليلة والمعلقات على أدب شاعر ألمانيا كوته ـ يوليو ١٩٩٥م ـ د.عدنان الرشيد.
٢٠ ـ تلوث المياه (المشكلة والأبعاد) ـ أغسطس ١٩٩٥م ـ د.نوري بن طاهر الطيب ـ أ.بشير بن محمود جرار
٢١ ـ أسوار الطين، سبتمبر ١٩٩٥م ـ حسن العلوي
٢٢ ـ كيف يعمل الاقتصاد ـ د.مختار محمد بلول ـ أكتوبر ١٩٩٥م.
٢٣ ـ الأدب، اللغة والفضاء ـ أحمد حامد أحمد نوفمبر ١٩٩٥م.
٢٤ ـ التجارب العملية في أسس التلوث الميكروبي البيئي ـ أ.د. عبدالوهاب رجب هاشم بن صادق ـ ديسمبر ١٩٩٥م.
٢٥ ـ ٢٦ـ الجميل ونظريات الفنون، دراسات في علم الجمال. د.رمضان بسطاويسي محمد ـ يناير ـ فبراير ١٩٩٦م.
٢٧ ـ التفاوض فن تحقيق الممكن ـ سيف عبدالعزيز السيف ـ مارس ١٩٩٦م.
٢٨ ـ لمحات .. من حديث الأساتذة ـ عبدالرحمن محمد أبوعمه ـ ابريل ١٩٩٦م
٢٩ ـ الضبط الببليوجرافي والتحليل الببليومتري في علم المكتبات والمعلومات ـ دراسة تطبيقية على مجلة شعرـ د.أمين سليمان سيدو ـ مايو ١٩٩٦م
٣٠ ـ الخطاب والقارىء ـ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ـ د.حامد أبو أحمد ـ يونيو ـ ١٩٩٦م.
٣١ ـ الرؤية الإنسانية في حركة اللغة ـ د.غالي سرحان القرشي ـ يوليو ١٩٩٦م.
٣٢ ـ الأدب الأندلسي بين حقيقته ومحاولة اغتياله. د.عبدالله ابن علي ثقفان ـ أغسطس ١٩٩٦م.

٤٦-٤٧ - قراءة النص - بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل (تحليل سيمائياتي لقصيدة قمر شيراز للبياتي) - الدكتور/ عبدالملك مرتاض - أكتوبر - نوفمبر ١٩٩٧م.

٤٨ - المقامات وباكورة قصص الشطار الاسبانية - د.علي عبدالرءوف علي البمبي - ديسمبر ١٩٩٧م.

٤٩ - حصاد حقبة من تاريخ - أحمد الشيباني - يناير ١٩٩٨م.

٥٠ - البحث عن أدب حديث يُصلِحُ الأرضَ العربية ولا يُفسِدُ فيها - محمد عبدالرحمن الشامخ - فبراير ١٩٩٨م.

٥١ - العلم والإيمان في الغرب - هاشم صالح - مارس ١٩٩٨م

٥٢ - ٥٣ - ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث - د.علوي الهاشمي - أبريل - مايو ١٩٩٨م.

٥٤ - أثر الثقافة العربية في الأدب الإسباني من خوان رويث إلى خوان جويتيصولو - الجزء الأول - تأليف الدكتورة لوثي لوبيث - بارالت، ترجمة: د.حامد يوسف أبوأحمد - د.علي عبدالرءوف البمبي، مراجعة د.أحمد إبراهيم الشعراوي - يونيو ١٩٩٨م.

٥٥ - أثر الثقافة العربية في الأدب الإسباني من خوان رويث إلى خوان جويتيصولو - الجزء الثاني - تأليف الدكتورة لوثي لوبيث - بارالت، ترجمة: د.حامد يوسف أبوأحمد - د.علي عبدالرءوف البمبي، مراجعة د.أحمد إبراهيم الشعراوي - يوليو ١٩٩٨م.

٥٦ - ٥٧ المقاومة والبطولة في الشعر العربي - د.حسن فتح الباب - أغسطس - سبتمبر ١٩٩٨م.

٥٨ - منظمة التجارة العالمية: الماضي والواقع والمستقبل - د.يوسف طراد السعدون د. عبدالرحمن يوسف العالي - أكتوبر ١٩٩٨م

٧٤ ـ جريمة غسل الأموال؛ نظرية دولية لجوانبها الاجتماعية والنظامية والاقتصادية ـ تأليف المستشار القانوني/ أحمد بن محمد العمري ـ يناير ٢٠٠٠م

٧٥ ـ مراجعات لسانية (الجزء الثاني) ـ أ.د. حمزة بن قبلان المزيني ـ جامعة الملك سعود ـ فبراير ٢٠٠٠م

٧٦ ـ القصة والدلالة الفكرية ـ حنا مينه مارس ٢٠٠٠م

٧٧ ـ قراءة ثانية (نصوص) ـ د. عزت بن عبدالمجيد حطاب ـ أبريل ٢٠٠٠م

٧٨ ـ قراءة جديدة في مراثي الخنساء ـ د. جبار عباس اللامي ـ مايو ٢٠٠٠م

٧٩ ـ مراجعات لسانية (الجزء الأول) الطبعة الثانية ـ أ.د. حمزة بن قبلان المزيني ـ جامعة الملك سعود ـ يونيو ٢٠٠٠م

مطابع مؤسسة اليمامة الصحفية

الرياض ـ هاتف: ٤٨٧١٠٠٠ / ص.ب ٨٥١ الرياض ١١٤٢١

نبذة عن الكاتب

كتب للمؤلف بالعربية ـ دراسات نقدية:

١ ـ عدي بن زيد العبادي، شخصيته وشعره ـ دار مجلة شعر ـ بيروت ١٩٦٠م.

٢ ـ حركة الشعر الحر في الشعر العربي الحديث «مونوغراف» المكتبة الإسلامية، الرباط (١٩٧٤م).

٣ ـ حركة الشعر الحر في الشعر العربي الحديث «مونوغراف» المكتبة الإسلامية الرباط، طبعة ثانية (١٩٧٥م).

٤ ـ المعراج والرمز الصوفي ـ دار الباحث، بيروت ١٩٨٢م.

٥ ـ بدر شاكر السياب وايديث سيتويل ـ دار المعرفة، الكويت ١٩٨٣م.

٦ ـ الخالدون ـ بيروت ١٩٨٣م.

٧ ـ جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دار طلاس ـ دمشق ١٩٨٧م.

٨ ـ مدخل إلى الشعر العربي الحديث ـ نادي جدة الأدبي ١٩٨٨م.

٩ ـ المسرح السعودي ـ دراسة نقدية ـ نادي الرياض الأدبي ١٩٩٢م.

١٠ ـ سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة، وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٦م.

١١ ـ التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث، الشابي نمو... الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٩م.

١٢ ـ قضايا واشكاليات في الشعر السعودي المعاصر قيد الطب... ٢٠٠٠.

١٣ ـ مرايا ومسافات، كتاب الرياض، المملكة العربية السعودية

١٤ ـ أفكار وفضاءات (لم يطبع بعد).



السعر: ١٠ ريالات سعودية